دراسات

YOUSEF MAHMOUD OLAIMAT

يوسف محمود عليمات

النقد النسقيّ

تمثيلات النسق في الشعر الجاهليّ

2015

الأهلية

النقد النسقيّ

تمثيلات النسق في الشعر الجاهليّ

الأهليّة للنشر والتوزيع
e-mail: alahlia@nets.jo
الفرع الأوّل (التوزيع)
المملكة الأردنيّة الهاشميّة، عمّان، وسط البلد، بناية 12
هاتف 00962 6 4638688 ، فاكس 00962 6 4657445
ص.ب: 7855، عمّان 11118 الأردنّ
الفرع الثاني (المكتبة)
عمّان، وسط البلد، شارع الملك حسين، بناية 34

النقد النسقيّ: تمثيلات النسق في الشعر الجاهليّ/ دراسات
يوسف محمود عليمات/ الأردنّ

الطبعة العربيّة الأولى، 2015
حقوق الطبع محفوظة

تصميم الغلاف: زهير أبو شايب، عمّان، هاتف 00962 7 95297109
خطوط الغلاف: زهير أبو شايب/ الأردنّ

الصفّ الضوئيّ: إيمان زكريّا خطّاب، عمّان، هاتف 00962 7 95349156

نشر بدعم من وزارة الثقافة، عمّان/ الأردنّ
الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبّر بالضرورة عن وجهة نظر الجهة الداعمة

رقم الأيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية: 4398 /12/2013

الترقيم الدولي: ISBN 978-9957-39-062-4

دراسات

يوسف محمود عليمات

النقد النسقيّ

تمثيلات النسق في الشعر الجاهليّ

2015

الأهلية

الإهداء

إلى والديَّ الكريمين:

مقامات بِرٍّ

و

فيوضات حُبٍّ

و

أسفارُ تبجيل

يوسف

تقديم

على الرغم من الكثرة الكاثرة لهاته الدراسات النقدية التي اكتنهت لغة الماوراء في بنية النص الشعري الجاهلي بسيروراتها المنهجية: أسطورية، ونفسية، وبنيوية، وأسلوبية، وتفكيكية، وسيميائية، وتداولية، وتأويلية، وثقافية... إلخ؛ فإنَّ النصّ الشعري الجاهلي ما زال نصّاً متمنّعاً وغامضاً ومنفتحاً، بلا حدّ، على ما يمكن أن ينتجه جديد النظريات والاتجاهات النقدية في مرحلة المابعديات، وأعني هنا ما يطلق عليه، فلسفياً، زمنية ما بعد بعد البنيوية Post – Post Structuralism.

ويعدّ النقد النسقي Categorical criticism بتعددية مفاهيمه واصطلاحاته: النقد المعرفي، والنقد الحضاري، والنقد الثقافي، اتجاهاً نقدياً فاعلاً في اكتناه النصوص تعمياً، والنصّ الشعري الجاهلي تخصيصاً؛ بغية الكشف عن حركيات الأنساق وتجلياتها الموضوعية في بنية القصيدة الجاهلية.

ولهذا يمكن القول: إنّ القراءة النسقية، بفعل تقاطعاتها مع الاتجاهات النظرية المتعددة، تمثل مقترباً تحليلياً ناجعاً في سبيل اختبار الصيغ والتمثيلات الجمالية والشيفرات الثقافية في البنى النصية.

وفي إطار هذا المفهوم؛ يؤكد الناقد روبرت شولز Robert Sholes أنَّ عملية قراءة النصّ الأدبي تتضمن نمطين من الشيفرات Codes: توليدي وثقافي؛ إذ تسمح الشيفرات الثقافية بتحليل المادة اللفظية لكي نبني «عالمًا» خيالياً تكون أنفسنا، فيه، مشرقة؛ ولكي نموقع الشخصيات ونفهم أحداثها وتراتبيتها الاجتماعية؛ وهذا لا يكون إلاّ بفعل اللغة ذاتها التي تكون، بدورها، مركزاً للشيفرات الثقافية[1].

(1) Sholes, Robert, Textual power: Literary Theory and the teaching of English, Yale University press, new Haven, and London, 1985, p. p. 26-27.

وتأسيساً على هاته الرؤية؛ فإن القصيدة الجاهلية بوصفها نصاً ثقافياً، ومجتلىً معرفياً منتجاً للأنساق، تموضع الجدلي والفلسفي والإشكالي من أجل تشكيل عوالم وفضاءات ينجدل فيها الواقعي بالمتخيل، وتندغم فيها الذات بالمعية: تقارباً أو تصادماً/ تضاداً؛ مما يحفّز المتلقي المختلف / المتلقي المشّاء على اكتناه هذه العوالم، ومن ثمَّ الكشف عن تجلياتها ضمن مسارٍ فاعل للأسئلة الحارقة حول الإنسان والزمكان؛ وذلك لتشييد تصوراتٍ فلسفية مسوغة تنصهر في أتون جدلية الانتصار والانكسار كما تجلّي ذلك عوالم امرئ القيس، وعمرو بن كلثوم، وعنترة، ومالك بن حريم الهمداني.

وفي ضوء هاته الجدليات الشائكة بكلية فاعلياتها النسقية تظل القصيدة الجاهلية نابضة بالتوتر، وحسّ القلق، والتساؤل بفعل تمحورها حول قضية الإنسان؛ مما يجعلها قصيدة قابلة للقراءات والتأويلات المضاعفة.

يوسف عليمات

عمّان: فبراير/ شباط 2015

تمهيد

0-0. النقد النسقي: مدخل نظري

يأتي اجتراحنا لمصطلح «النقد النّسقي» Categorical Criticism في سياق طروحات فاعلة في الخطاب النقدي المعاصر من قبيل «النقد الحضاري» و«النقد المعرفي» و«النقد الثقافي»، و«النقد السياسي» و«النقد الاجتماعي».

والنَّقد النَّسقي، كما يتجلّى في هذا التنظير، يصطفي النَّسق بوصفه عنصراً مركزياً في الحضارة والمعرفة والثقافة والسياسة والمجتمع؛ إذ يتسم النسق من حيث هو نظام بالمخاتلة، واستثمار الجمالي والمجازي ليمرّر جدلياته ومضمراته التي لا تنكشف إلا بالقراءة الفاحصة Critique Reading، ولا يمكن استبارها إلا بتكوين جهاز مفاهيمي ومعرفي متكامل.

والنقد النّسقي في دلالته العامة «نشاطٌ فكري يتّخذ الثقافة بشموليتها موضوعاً لبحثه وتفكيره، ويعبّر عن مواقف معينة إزاء تطوراتها وسماتها»[1].

ولذلك فإن «أحد أهداف هذا النقد هو «استكشاف الوظائف الأيديولوجية للنصوص في مراحل تاريخية متنوعة وفي ممارسات ثقافية متباينة»[2]. وهذا يشي بأن

---

(1) الرويلي، ميجان، والبازعي، سعد، دليل الناقد الأدبي: إضاءة لأكثر من سبعين تيّاراً ومصطلحاً نقديّاً معاصراً، المركز الثقافي العربي (الدار البيضاء، وبيروت)، ط3، 2002، ص305.

(2) حمّودة، عبد العزيز، الخروج من التّيه: دراسة في سلطة النّص، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، والآداب، الكويت، عدد 298، نوفمبر 2003، ص264.

«التعامل مع النصّ الأدبي من منظور النقد النّسقي يعني وضع ذلك النصّ داخل سياقه السياسي من ناحية، وداخل سياق القارئ أو الناقد من ناحية أخرى»[1].

0-1. النقد النسقي في سياق الدراسات الثقافية

لا يمكن للناقد أن يشرع بتشريح النقد النّسقي أو التأسيس لمفاهيمه وطروحاته النظرية دون الإحاطة ببدايات انبثاق أو تكونّ الدراسات الثقافية Cultural Studies؛ إذ تجلّت الدراسات الثقافية في أوروبا بظهور كتابين مهمّين هما: الثقافة والمجتمع Culture and Socicty لـ «رايموند ويليامز» Raymond Williams نشره عام 1958، وميثولوجيات/ أسطوريات Mythlogies لـ «رولان بارت» Roland Barthes في الذي نشره عام 1957[2].

وقد انفتح المؤلَّف الأول على تحليل الثقافة في ضوء علاقتها بالتشكيل الاجتماعي، بينما انطلق المؤلَّف الثاني: أسطوريات من النص[3].

وعلى الرغم من أن ظهور النقد الثقافي في رؤية بعض النقاد يعود إلى القرن الثامن عشر، فإن «بعض التغيرات الحديثة لاسيما مع مجيء النصف الثاني من القرن العشرين أخذت تكسبه سمات محددة على المستويين المعرفي والمنهجي لتفصله من ثمَّ عن غيره من ألوان النقد، وبالقدر الذي استدعى الإشارة إليه مع بداية التسعينات من القرن الماضي بوصفه لوناً مستقلاً من ألوان البحث»[4].

لقد كان محور اهتمام الدراسات الثقافية، في البداية، منصبّاً على تحليل موضوعة الثقافة Culture بوصفها بنية أساسية في أي مجتمع من المجتمعات الإنسانية. كما حاول

---

(1) الخروج من التّيه، ص259.

(2) Easthope, Antony, Literary into Cultural Studies, Routledge, London and New York, 1994, P. 140.

(3) Ibid, p. 140.

(4) دليل الناقد الأدبي (مرجع سابق)، ص306.

عدد من النقاد الغربيين تقديم مفاهيم خاصة بالثقافة انطلاقاً من الاشتغالات النقدية أو العلمية التي يهتم بها هؤلاء النقاد.

فالثقافة، مثلاً، في رؤية تايلور E. B. Tylor عالم الأنثروبولوجيا الشهير تعني «ذلك الكل المركب الذي يشمل: المعرفة، والمعتقدات، والفن، والأخلاق، والقانون، والعرف، وجميع المقدمات، والعادات الأخرى التي يكتسبها الإنسان من حيث هو عضو في المجتمع»[1].

وأمّا رايموند ويليامز أحد مؤسسي الدراسات الثقافية فيرى «أن الثقافة تتضمن تنظيم الإنتاج وبناء الأسرة، وإنشاء المؤسسات التي تعبّر عن العلاقات الاجتماعية أو تتحكم بها، والخواصّ المميزة التي يتواصل أفراد المجتمع من خلالها بعضهم مع بعض»[2].

ويرى أستاذ العلوم الاجتماعية بجامعة برنستون كليفورد غيرتز Clifford Geertz أن «الثقافة ببساطة هي مجموعة القصص التي نرويها لأنفسنا عن أنفسنا»[3].

وانطلاقاً من هذا المفهوم الإشكالي لموضوعة الثقافة؛ فإن الدراسات الثقافية «تهدف إلى تناول موضوعات تتعلّق بالممارسات الثقافية وعلاقتها بالسلطة، مثلما تهدف في الآن نفسه إلى اختبار مدى تأثير تلك العلاقات على شكل الممارسات الثقافية»[4].

ومن هنا تحاول الدراسات الثقافية في تجلياتها الموضوعاتية أن «تستحضر معاني الوعي التاريخي متضمناً التاريخ المفاهيمي، والنفسي، والتشكيل اللساني بوصفها تشكيلات اجتماعية»[5].

---

(1) ساردار، زيودين، فان لون، بوردين، أقدم لك: الدراسات الثقافية، ترجمة: وفاء عبد القادر، مراجعة وتقديم: إمام عبدالفتاح إمام، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، عدد 558، 2003، ص5.

(2) المرجع نفسه، ص9.

(3) المرجع نفسه، ص9.

(4) المرجع نفسه، ص13.

(5) Con Davis, Robert; and Schleifer, Ronald, Criticism and Culture: The Role of Critique in modern Literary Theory, Longman, UK, 1996, p. 39.

ووفقاً لهذا فإن كتابات «ريتشارد هوقرت» و«رايموند ويليامز» و«أي. بي. طومسون» و«ستوارت هول»، والتي كانت مرتبطة بمركز الدراسات الثقافية المعاصرة تعدّ نصوصاً مؤسسة وفاعلة في الدراسات الثقافية»[1].

2-0. «غرينبلات» وشعرية الثقافة

يمثل الناقد الثقافي ستيفن غرينبلات Stephen Jay Greenblatt (وُلد عام 1943) أستاذ النقد الإنجليزي في جامعة كاليفورنيا بيركلي علامة فارقة في تاريخ الدراسات الثقافية من خلال كتاباته النقدية الجادة في هذا المجال.

فقد اخترع غرينبلات مصطلح «التاريخانية الجديدة» New Historicism في بداية الثمانينات؛ ليناقش مع عدد من تلاميذه: لوي مونتروز Louis Montrose وريتشارد هيلغرسن Richard Helgerson الممارسات القرائية لأدب عصر النهضة Renaissance. على أية حال، فقد درس غرينبلات «التاريخانية الجديدة» في ضوء علاقتها بـ «فقه التاريخ القديم» كما هو الحال عند تين Taine[2].

ويرى غرينبلات من خلال قراءاته في أدب العصرين التاسع عشر والعشرين أن «التاريخانية الجديدة» تشترك في سيرورتها التحليلية مع السيميائيات، وما بعد البنيوية، وعلم النفس بوصفها إدراكا للكيفية التي تكون فيها التجربة شيفرة Code[3].

وهكذا فإن الإدراك النصّي الجديد للتاريخ صُنع لكي يشجّع نقاد الأدب من أجل تشكيل تصوّر حول التاريخ بوصفه قطعة/ جزءاً من اللغة، ولكي يتأملوا أي نقاد الأدب في ما وراء التشكيلات الجمالية (كما في قراءة سبيفاك Spivak لـ «فوكو» Foucault بغية قراءة الأدب في سياق علاقات القوة/ السلطة بالممارسة [4].

---

(1) أقدّم لك الدراسات الثقافية (مرجع سابق)، ص28.

(2) Criticism and culture, The Role of Critique in Momdern Literary Theory, p.211.

(3) Ibid. , P. 211.

(4) Ibid. , P. 212.

وتأسيساً على منهجية «غرينبلات» فقد كانت هناك دراسات بارزة في نصوص القرن التاسع عشر من منظور «التاريخانية الجديدة» كهاته التي كتبها: د. آميللر D. A. Miller، وكاترين غولفر Cathrine Gallagher، وهيلاري سكور Hillary Schor (وكلهم من الولايات المتحدة)؛ إذ يركز النقاد التاريخانيون في دراساتهم البحثية على أدب عصر النهضة، والدراما الشكسبيرية(1).

وقد طوّر «غرينبلات» منهجه النقدي بشكل واضح بعد تحوّله من «التاريخانية الجديدة» إلى مصطلحه الجديد «الشعريات الثقافية» Cultural Poetics؛ إذ تسعى «الشعريات الثقافية» إلى دراسة المفاوضات الثقافية والاجتماعية، والمعاملات والتبادلات التجارية في البنى النصيّة أو الخطابية(2).

ويؤكد «غرينبلات» أنّ النصّ الثقافي يوظف الجماليات الاستعارية والمجازية بوصفها تشكيلات أو بنى زائفة تضمر وراءها شيفرات لا متناهية من الدلالات والمعاني. وبالنتيجة؛ فإن هذا المشروع النقدي عند «غرينبلات» يعيد تألّق محاور التداخل النصّي، مستبدلاً التعاقب التاريخي النصّي لتاريخ الأدبية المستقل بالنص التزامني للنظام الثقافي(3).

---

(1) برانيغان، جون، السلطة وتمثيلها: قراءة تاريخانية في قصة «أثلجت» لـ «ريتشارد جيفري»، ترجمة: يوسف عليمات، نوافذ، النادي الأدبي الثقافي بجدّة، عدد 38، نوفمبر 2007، ص86. وتجدر الإشارة هنا إلى أبرز دراسات ستيفن غرينبلات Stephen Greenblatt:

- المفاوضات الشكسبيرية (1988) ShakesPearan Negotiations، ويدرس فيها استراتيجيات إعادة الإنتاج الاجتماعي، وآثار الحكم الكولونيالي.
- عصر النهضة: موضة ذاتية Renaissance Self-Fashioning.
- الأنثروبولوجيا الثقافية عند كليفوردجيرتز والتفكيك
Cultural Anthro Plogy of Clifford Geertz and Decoustruction.

قراءة تاريخانية في «الملك لير» An Historicist Reading of king lear.

(2) Ryan, Michael, Literary Theory: A practical Introduction, Blackwell Publishing, 1999, p. 124.

(3) برانيغان، جون، السلطة وتمثيلها، ص110.

وهكذا؛ فإن «كلاً من التاريخانية الجديدة أو الشعريات الثقافية تتموضعان في التحليل الذي يقرأ مصطلحات «النصّ» و«السياق» و«الأدب» و«التاريخ» بوصفها ضدّاً كليّاً مميزاً»[1].

0-3. الدراسات الثقافية: من الثقافة إلى الهيمنة

إذا كانت الثقافة بوصفها علامة سيميائية متعددة الوظائف والإشاريات قد شغلت النقاد الثقافيين لزمنٍ غير يسير في مجال الدراسات الثقافية؛ فإن مصطلح «الهيمنة» Hegemony الذي جاء به الإيطالي أنطونيو غرامشي Antonio Gramsci أصبح يحظى باهتمام النقاد كذلك.

وقد تمكن غرامشي، بالفعل، من تفكيك بنية الفكر والمجتمع الغربيين من خلال قراءاته الفاحصة للنماذج المؤسساتية والطبقية الماثلة في الثقافة الغربية. ويحاول غرامشي من خلال مصطلحة الأثير هذا «الهيمنة» تحديد مواقع الهيمنة في المجتمع الغربي، وهي مواقع جدلية تتسم بالتفاوت الحادّ، والنزوع إلى فرض أفكارها وفلسفتها من أجل تحقيق مفهوم «الاستحواذ»، وبناء المصالح الخاصة: سياسية، واقتصادية، وثقافية، واجتماعية، ومؤسساتية.

وقد حدّد غرامشي «الهيمنة» بقوله: «إنها توازن متحرّك، يتضمّن علاقات القوى الإيجابية والسلبية لهذا الميول/ الهدف أو ذاك»[2].

وبما أنّ الهيمنة، وفق رؤية غرامشي، توازن متحرك؛ فإنَّ طبيعة التنافس أو الصراع بين الطبقات لابدّ أن تكون حاضرةً أو متجلية في أيّ نصّ أو خطاب، وكأن هاته المؤسسات على تعدّدها تنتج، بالنهاية، خطابها الذاتي الذي يبرهن حضورها وقوتها/ سلطتها ويلغي كلّ خطابٍ دوني.

---

(1) السلطة وتمثيلها، ص 110.

(2) Hebdige, Dick, From Culture to Hegemony, Literary Criticism: Literary and cultural studies, Robert Con Davis and Ronald Schleifer, Longman – New York, 4th Edition, 1998, p. 661.

وفي إطار هذا المعنى، يؤكد غرامشي أن «الصراع بين الخطابات والتحديدات المختلفة، وكذلك المعنى في إطار الإيديولوجيا هو دائماً صراع في إطار المدلول في الوقت نفسه؛ إنه صراع يهدف إلى وضع مركزٍ للإشارة التي تشغل كلّ ما هو دنيوي في الحياة اليومية»(1).

ويبدو «الصراع»، هنا، مجسّداً لحقيقة التصادم والتعارض بين الإشارة أو النسق في البنى الاجتماعية؛ إذ تحاول كلّ مؤسسة أن تظهر جماليات فعلها أو حركيتها؛ بيد أن هاته الجماليات غالباً ما تكون ماكرة Cunning لأنها في جوهرها جماليات نسقيّة.

ويولّد مفهوم «الهيمنة» مفاهيم نسقية لا حصر لها إذا ما أدركنا كنْه ما يسميه فنسنت ليتش Vincent Leich بـ «بروتوكول التورّط» Protocol of Entanglement بحيث تكون الطبقة أو المؤسسة المهيمنة متورّطة في إنتاج نظامها/ أنظمتها التي تؤكد مركزيتها بصورة دائمة.

0-4. الإيديولوجيا بوصفها نسقاً

من البدهي أن تشكّل الإيديولوجيا Ideology مساراً فاعلاً في تأكيد سيرورتها النصيّة ونتاجاتها النسقية، انطلاقاً من فكرة الهيمنة ذاتها.

والإيديولوجيا بوصفها نسقاً ومظهراً من مظاهر الثقافة «تمتلك قيمة سيميولوجية، كما أنّ معظم الظواهر المفترضة على الرغم من أنها مستعارة يمكن أن توظّف كإشارات: أي بوصفها عناصر في أنظمة الاتصال محكومة بوساطة قوانين دلالية، وشيفرات لا تكون مدركة بشكل مباشر في التجربة»(2). ولاشك في أن هذه الإشارات عادة ما تكون مبهمة بسبب الروابط الاجتماعية التي تصوّرها من خلال جمل وعبارات متمايزة أو متغايرة؛ إذ إن هناك بعداً أيديولوجياً للدلالات كلّها(3).

---

(1) From Culture to Hegemony, p. 662.
(2) Ibid. p. 660.
(3) Ibid. 660.

ومن وجهة نظر أيديولوجية، فإن النصّ ينزع إلى إنتاج خطاب إيديولوجي؛ بل إنّه يتجاوز هذا الحدّ ليسهم في إعادة بناء أو إنتاج أنساقه الأيديولوجية من حيث هي تمثيلات Representations.

والإيديولوجيا، كما يرى ألتوسير Althusser: 1969 تعني رؤية العالم World View؛ فهي، حقّاً، نظام التمثيلات الذي يتضمن شريحة واسعة من الناس بسبب طبيعتها البنيوية. وهذه التمثيلات تدرك وتقبل كذلك بوصفها موضوعات ثقافية، تُمثل وظيفيّاً بوساطة ممارسات الجماعات الإنسانية[1].

وهكذا، كما يذهب تيري إيجلتون Terry Eagleton فإن «النصّ يكشف في إنتاجه تمثيلات أيديولوجية وبشكل متميّز حادّ ومحكم ومتماسك الأنساق التي أنتجتها هذه التمثيلات»[2]. ويؤكد إيجلتون أن الإيديولوجيا وصيغة الإنتاج الجمالية هما تشكيلان معقدان بصورة نموذجية، ويمكن أن تنشأ علاقات تناظر وتعارض خاصة وعديدة بين عناصرهما[3].

وبما أن النص، كما يرى إيجلتون، هو بصورة عامة وحدة معقدة من صيغ الإنتاج الجمالي، فلربما يَدمج، بسبب من ذلك طقماً من العلاقات المتباينة التي تتضمّن صراعات متبادلة مع أشكال عامة معطاة له من قبل بنية دلالتها[4].

إنّ النص/ الخطاب الأيديولوجي، في رؤية إيجلتون، نصّ منتخب وقابل للقراءة، وقد فكّت مغالقه بوساطة أعراف خاصة بالاستقبال النقدي المتحكم بها أيديوجياً، والتي يسهم فيها النصّ نفسه[5].

---

(1) From Culture to Hegemony, p. 660.

(2) إيجلتون، تيري، النقد والأيديولوجية، ترجمة: فخري صالح، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، عدد611، 2005، ص118.

(3) المرجع نفسه، ص 118.

(4) المرجع نفسه، ص 134.

(5) المرجع نفسه، ص217.

ويرى إيجلتون كذلك أن هاته الأعراف والتقاليد Conventions مطوقة بإحكام في الجهاز المادّي لـ «الثقافة» والتعليم، وهي تمثل وضعية خاصة بالخطابات الأيديولوجية «العامّة»، ومنها تلك اللحظة الخاصة المحدّدة من هذه الخطابات أي الخطاب الجمالي الأدبي[1].

0-5. تجليات الهامش والسواد في خطاب ما بعد الكولونيالية

يمكن مناقشة هذا العنوان من خلال تكوين تصوّر مفاهيمي حول نسقين فكريين متصادمين في نقد ما بعد البنيوية Post-Strcturalism هما: نسق المركزي المستَعْمِرْ ونسق الهامشي المستعمر كما يتمظهران في أدب الكولونيالية وما بعدها.

ففي حالة النسق الأول نلحظ أنّ المستعمر، وتحديداً الأوروبي الغربي، يجنح إلى تشكيل مركزيته/ إمبراطوريته الثقافية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية عبر الهيمنة على الآخر الهامشي/ الدوني بوصفه مستعبداً ومستبعداً في آن.

وقد أدت هذه النظرية الاستعمارية الجديدة إلى خلق ردّات أفعال، وكتابات مناوئة لهذا الاستحواذ القهري الذي يفرض أنساقه بفعل القوة؛ وتكريس مفاهيم سلطوية، وسياسات عنصرية تجعل من النسق المضاد/ المستعمَر خاضعاً مجرّداً من هويته ومهدّداً في وجوده.

وبناءً على ذلك، فإن مصطلح ما بعد الكولونيالية Post-Colonialism يشمل كلّ ثقافة تأثّرت بالعملية الإمبريالية منذ اللحظة الكولونيالية حتى زمننا هذا[2]؛ بحيث يصبح «التحدّث عن خطاب ما بعد كولونيالي بالمعنى الذي يطرحه فوكو أو سعيد يعني

---

(1) النقد والأيديولوجية، ص217.

(2) أشكروفت، بيل، وغريفيث، غاريث، وتيفن هيلين، الردّ بالكتابة: النظرية والتطبيق في آداب المستعمرات القديمة، ترجمة: شهرت العالم، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، آذار، 2006، ص16.

استحضار طرق معينة للتنكر حول اللغة والحقيقة والسلطة والعلاقات المتبادلة بين الثلاثة»[1].

ويُعدّ إدوارد سعيد Edward W. Said من النقاد الأوائل الذين درسوا الخطاب الكولونيالي؛ إذ قدّم سعيد عبر مشروعه النقدي نقداً حادّاً للمركزية الغربية وممارساتها القمعية متأثراً في هذا المجال بأفكار فوكو حول السلطة.

ففي بداية عام 1970 كتب سعيد دراسة بعنوان: خطاب الكولونيالية وما بعدها Colonial and Post-Colonial discourse، ثمّ أتبعها بدراسات أخرى تدور في السياق ذاته أهمها[2]:

نقد المركزية الغربية The critique of Eurocentrism، والمعتمد الثقافي - الأدبي الغربي، Western Literary cultural Canon (الذي كان مؤثراً في الدراسات الأكاديمية Academic Studies، وتحديداً في حقل الإنسانيات خلال العقدين الأخيرين)، وكتاب الاستشراق (1978) Orientalism، والثقافة والإمبريالية (1993) Culture and Imperialism، وشعرية المعرفة The Poetics of Knowledge، وظاهرة العولمة بوصفها ثقافة Global Phenomena as Culture.

وقد خلص سعيد بعد دراسته لعددٍ من النماذج الإبداعية في الفكر الغربي إلى أن الثقافة الكولونيالية ثقافة تمييزية إقصائية، تعتمد صناعة النسق المضادّ من أجل تعزيز هيمنتها؛ وأنّ «الاستعمار الأوروبي حدث بفعل بعض الوسطاء كالأكاديميين في فروع المعرفة والأدب من خلال توظيف فكرة «الشرق» أو «أفريقيا المظلمة» بوصفها مواقع للخصائص السالبة والمتماثلة من أجل تعزيز الإيجابي الجذاب كما يبدوان في فكرة «أوروبا»[3].

---

(1) الردّ بالكتابة، ص275.

(2) Said, Edward, The Politics of Knowledge, Literary Criticism: Literary and Cultural Studies, P. P. 157-158.

(3) برانيغان، جون، السلطة وتمثيلها، ص103.

ويرى سعيد أنه «في إطار هذا البناء للثقافات الموضوعة جدلياً، فإن «أوروبا» تنوجد دائماً لتكون عقلانية، ومستنيرة، وليبرالية، ومطيعة، وهذا ما يكون في تضادّ مباشر، بالنسبة لـ «الشرق» اللاعقلاني، واللامؤهل، والعاجز، والبدائي، والمتوحش، واللاموثوق بجدارته»[1].

وتجدر الإشارة في هذا السياق إلى جهود كلٍّ من هومي بابا Homi K. Bhabha، وإعجاز أحمد Aijaz Ahmed عبر ما أنجزاه من حفريات معرفية في خطاب ما بعد الكولونيالية.

وقد أشار هومي بابا إلى التواطؤ القائم بين كلٍّ من النمط السردي والتاريخ وقراءات النصوص في خطاب ما بعد الكولونيالية على نحو واقعي يتّسم بالمحاكاة[2]. كما ذهب هومي بابا في دراسته القيّمة: التمثيل والنص الكولونيالي Representation and Colonial Text إلى تفضيل قراءة المجاز في النص بوصفه كناية تحدّد أمارات النص، وتقرأ من خلال ملامحها تلك العوامل الاجتماعية والثقافية والسياسية التي تمتد عبرها[3].

وناقش إعجاز أحمد من خلال دراساته في مجال النظرية الاستعمارية قضايا وإشكاليات جوهرية ترتبط ارتباطاً ذرعيّاً بنسقية المركز والأطراف؛ متخذاً «العالم الثالث» نموذجاً حيوياً للفاعلية والإجراء.

ويمكن الإشارة في هذا المسار إلى أهم بحوثه وهي: «سياسات الكولونيالية الأدبية (1995)، و«الطبقات، «والأمم» و«الآداب» و«أدب العالم الثالث: بعض السياقات»[4].

وقد تحدّث إعجاز أحمد عن الكيفية أو الكيفيات التي يتشكل بها النسق المفاهيمي الجديد للأدب، ليكون محوراً محرّكاً للتعارضات التاريخية وإنتاج الراديكالية الثقافية في

---

(1) السلطة وتمثيلها، ص103.

(2) الرد بالكتابة (مرجع سابق)، ص67-68.

(3) المرجع نفسه، ص95.

(4) Ahmad, Aijaz, Literary Theory and «Third World Literature»: Some Contexts, Literary Criticism: Literary and Cultural Studies, P. 136.

النماذج النصيّة، وتحديداً نماذج الآخر الهامشي أو المقاوم كما تجلّى في الثورة الجزائرية والحرب الفيتنامية؛ إضافة إلى موضعته لـ «أدب السود» بوصفه خطاباً أيديولوجياً»[1].

إنّ مفاهيم «الاستشراق» و«العنصرية العرقية Racism» والقوة «Power»، والإمبريالية Imperialism» والهوية «Identity» و«التقويض» «Subversion» والتهجين «hybridity» والزنجيّة «Negritude» والهيمنة «Hegemony» والهامشي «Marginal»؛ كما تبدو في طروحات إدوارد سعيد وهومي بابا وإعجاز أحمد تؤكد بكليتها على أنّ النسق بوصفه دالاً فاعلاً في بنية الخطاب الكولونيالي وما بعد الكولونيالي يتماسّ تماسّاً وثيقاً بمرجعيات وسياقات تاريخية تتمحور، بديهيّاً، في جدلية الصراع بين التابع والمتبوع.

وبالتالي فإن هاته الموضوعات أو المفاهيم المشار إليها آنفاً تولّد هي الأخرى إشارات وأنساقاً ثانوية مكثفة ولا حصر لها في بنية الخطاب، لا يمكن إدراكها أو فحصها إلاّ بالقراءة العارفة أو العالمة Informed Reading.

0-6. النقد النسقي: استراتيجية في قراءة النص

تؤكد القراءة الثقافية للنص أنّ النصّ، في حيدودته، نظام؛ وهو نظام يتّسم بالنسقية التي تتضمن سلسلة لا متناهية من العلاقات والشيفرات Codes المولّدة للموضوعات الفكرية.

وبما أنَّ النصّ حادثة ثقافية نسقية؛ فإن أنساقه تكتسب خاصية الانفتاح على فضاءات في الثقافة والأيديولوجيا والتاريخ؛ بحيث تُلحظ هاته المعطيات، دون أن تكون متعالية على بنية الخطاب، بوصفها بنية نصيّة مثل اللغة المشكلة للنص، بالإضافة إلى كونها نموذجاً للتمثيل أو للفجوات النصيّة والخطاب السردي[2].

وفي القراءة النسقية نلحظ أنّ «النسق يتحدّد عبر وظيفته، وليس عبر وجوده المجرّد، والوظيفة النسقية لا تحدث إلاّ في وضع محدّد ومقيّد، وهذا يكون حينما يتعارض

---

(1) Literary Theory and "Third World Literature", P. 137.
(2) Criticism and Culture: The Role of Critique in modern Literary Theory, P. 212.

نسقان أو نظامان من أنظمة الخطاب أحدهما ظاهر والآخر مضمر، ويكون المضمر ناقضاً وناسخاً للظاهر»[1].

وتأسيساً على هذا؛ فإنّ القراءة النسقية تحاول قراءة النصوص الأدبية في ضوء سياقاتها التاريخية والثقافية، حيث تتضمن النصوص في بناها العميقة أنساقاً مضمرة ومخاتلة قادرة على التمنّع، ولا يمكن كشف دلالاتها النامية في المنجز الأدبي إلاّ بإنجاز تصوّر كلّي حول طبيعة البنى الثقافية للمجتمع، وتكوين جهاز معرفي/ إبستمولوجي من لدى المؤول الثقافي لفكّ شيفرات المحتملات النسقية[2].

وتكمن خاصيّة النسق، دائماً، بقدرته على الانفلات، والبناء/ إعادة البناء، والتمايز، والتحويل، والتوليد؛ أي أنه بهذا المفهوم نسق عابرٌ للمرجعيات المتعددة للخطاب.

ولاشكّ في أنّ تشظيات النسق داخل البنى النصيّة يسمح بتشكيل أنساقٍ أخرى مولّدة بالغة التداخل والجاذبية؛ فهي أنساق شبيهة بـ «كيمياء الخلايا» على حدّ تعبير بارسونز[3]؛ وينطبق عليها أيضاً وصف «نظرية الصندوق الأسود: Black Box؛ بحيث لا يمكن التعرّف على باطن النسق، كما يقول بارسونز نفسه، ولا يمكن تحليله لأنّه شديد التعقيد، كما لا يمكن استنتاج حتمية وجود ميكانيكية ما تفسّر موثوقية النسق وإمكانية تقديره والتنبؤ بمخرجاته لدى مدخلات محدّدة معروفة إلاّ من خلال انتظام علاقات النسق الخارجية[4].

إن الاستراتيجيات Stratigies التي يعتمدها النسق بغية التشكّل والبناء تستوجب من الناقد النّسقي تبنّي استراتيجيات مشبعة بالفكر والثقافة من أجل الوعي بهاته

---

(1) الغذامي، عبدالله، النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي (الدار البيضاء، بيروت). ط1، 2000، ص77.

(2) عليمات، يوسف، النسق الثقافي: قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2009، ص11.

(3) لومان، نيكلاس، مدخل إلى نظرية الأنساق، ترجمة: يوسف فهمي حجازي، منشورات الجمل، بغداد، ط1، 2010، ص37.

(4) المرجع نفسه، ص64.

الأنساق الحرّة ذات الوظائف النوعية؛ ذلك أن هذه الأنساق، كما تشير كاترين بالسي Cathrine Belsey تملك تاريخاً من الأفكار؛ إنها الأفكار التي تفهم / تدرك بوصفها ممارسات مولّدة(1).

واقتباساً من عمل فوكو Foucault حول السلطة والمعرفة، تعتقد بالسي أنّ الأسئلة اللاحقة ستكون مضمنة في أي تحليل تاريخاني/ نسقي للنصوص: ما صيغ هذه النصوص وظروفها؟ من أين جاءت، ومن يفحصها، ولمصلحة من؟ ما الافتراضات الموضوعية الممكنة التي كتبت فيها؟ ما المعاني والمناقشات المتعلقة بالمعنى، والتي يمكن عرضها؟

ولإيجاد الإجابات عن هذه الأسئلة، تكتب بالسي، «هو أن نجعل الحاضر موصولاً بالماضي»(2).

إنّ مقولتنا بـ «ثقافة النصّ» و«مرجعيات النّسق» توحي بحضور النسق وفاعليته، مفهوماً وفلسفة، في كتابات ما بعد بعد البنيوية Post – Post Structuralism؛ فقد انشغلت بجدلياته المتوترة الدراسات الثقافية متمثلة بمدرسيّاتها النقدية: الماركسية الجديدة، والتاريخانية الجديدة، وخطاب ما بعد الكولونيالية؛ والنسوية، والنقد الثقافي.

ولذلك فإن مصطلحات من قبيل: المؤسسة، ونظام الإشارة، والأيديولوجيا، والجنوسة، والهوية، والمسألة الاجتماعية، والثقافة العليا High Culture، والثقافة الشعبية Mass or Popular Cultlure – تصبح موضوعاتٍ مهمة وفاعلة يمكن أن تناقش في إطار النصّية على حدّ تعبير أنتوني إيستهوب Antony Easthope(3).

(1) Belsey, Cathrine, Literature, history, Politics, in: Modern Criticism and Theory: Arcader, Edited by: David Lodge, Longman – London and New York, 1997, P. 404.

(2) جون برانيغان، السلطة وتمثيلها، ص117.

(3) Easthope, Antony, Literary into Cultural Studies, P. 71.

الفصل الأول

سيميائية النسق الثقافي:
قراءة في معلقة امرئ القيس

1-1. سيميائية النسق الثقافي: مهاد نظري

ورد مصطلح سيميولوجيا Semiology عند عالم اللغويات السويسري فريدناند دي سوسور Ferdinand de Saussure (1837-1913م) في كتابه محاضرات في اللسانيات العامة، الّذي جمعه تلاميذه عام 1916، وقد كتب سوسور: «إنه لمن الممكن تصور علم يدرس دور العلامات بوصفها جزءاً من الحياة الاجتماعية، ويمكن لهذا العلم أيضاً أن يكون جزءاً من علم النفس الاجتماعي وعلم النفس بشكل عام، ويدعى هذا العلم السميولوجيا، (من الكلمة الإغريقية Semeion 'sign' «العلامة»، حيث يمكن فحص جوهر هذه العلامات، والقوانين الّتي تحكمها[1].

وأما الفيلسوف الأمريكي شارلزساندرس بيرس Charles S. Peirce، (وتلفظ بورس Purse 1839-1914)، فقد أطلق على هذا العلم الجديد اسم السيميوطيقا «Semiotics». وبين بيرس أن السميوطيقا «تفحص معنى الظّاهرة الثقافية في إطار المواصفات الاجتماعية الّتي تجعل معنى الظّاهرة ممكناً، وكذلك البنى الّتي تمنح ذلك المعنى ظهوراً من خلال الشيفرات Codes الّتي يجعل الناس مدلولاتها حقيقة واقعة»[2].

---

(1) Channdler, Daniel, Semiotics: The Basics, Routledge, 2002, p. 5.
(2) Con Davis, Robert and Schleifer, Ronald, Literary Criticism: Literary and Cultural Studies, (Longman, Inc, 4th edition), 1998, p. p 254-255.

ولهذا تقوم سيميائيات بيرس، الّذي بين علاقة العلامة بالمنطق، على مبدأ أساس «أنَّ العلامة شيء تفيد معرفته معرفة شيء آخر»[1]، وهذه المعرفة المضافة (بالمعنى البورسي للكلمة) تدلّ على أنَّ الانتقال من مؤول إلى آخر يكسب العلامة تحديدات أكثر اتساعاً سواء كان ذلك على مستوى التقرير أو على مستوى الإيحاء[2].

وفي إطار هذا المفهوم، فإن من أهم التحديدات الرئيسة للسميوطيقا ما نصّ عليه أمبرتو إيكو Umberto Eco عندما أوضح أن السميوطيقا، ترتبط بكل شيء يمكن أن يدرس بوصفه علامة[3]. ويبرهن رولان بارت Roland Barthes «أنَّ البلاغة والتضمين والأساطير تمثل شيفرات سيميائية، فهي جوهر الشيفرات الّتي يجب أن نعيرها اهتماماً»[4].

فالنظرية السميوطيقية أو السميولوجية، إذن، هي «النظريّة الّتي توظف علم العلامات في دراسة أنواع الاتصال والدلالة والمعنى وتحليلها من خلال أنظمة العلامات، ليس في المجالات الأدبية واللغوية فحسب، بل في مختلف العلوم وشتى أنواع المعرفة أيضاً، فهي تركز على تطبيقاتها ونتائجها ابتداءً من الأسطورة والدين والفن والأدب حتى التاريخ الاقتصادي أو الاجتماعي أو السياسي... »[5]. وبما أنَّ السيمياء علم «يدرس الشيفرات والأوساط فلا بدّ لها أن تهتمّ بالأيديولوجية، والبنى الاجتماعية – الاقتصادية، وبالتحليل النفسي، والشعرية، ونظرية الخطاب»[6].

---

(1) إيكو، أمبرتو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، (الدار البيضاء - بيروت)، ط1، 2000، ص120.

(2) المرجع نفسه، ص 120.

(3) Semiotcs, The Basics, P. 2.

(4) Ibid; P. 146.

(5) الكومي، محمد شبل، المذاهب النقدية الحديثة: مدخل فلسفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2004، ص 254.

(6) شولز، روبرت، السيمياء والتأويل، ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994، ص 15.

وترتكز السميولوجيا على ثلاثة عناصر هي[1]:

1- العلامة (Index) والعلاقة بين الدال والمدلول فيها سببية (Casual).

2- المثل (الأيقونة Icon) والعلاقة فيه تقوم على التشابه.

3- الإشارة (Sign) أو الرمز في لغة بيرس، والعلاقة فيهما اعتباطية.

ويذهب الناقد الثقافي في هاته الدّراسة إلى أنه يمكن إضافة عنصر رابعٍ للعناصر الثلاثة الّتي ترتكز عليها السيميائية، ويتمثل هذا العنصر في «النسق الثقافي»، وهو نسقٌ ذو امتدادات سيميائية لا متناهية، حيث ترتبط إشارياته اللّغويّة ومحمولاته بالعناصر الأساسية للسيميائية ارتباطاً وثيقاً، لأن «المجالات المعرفية ذات العمق السوسيولوجي الحقيقي تفرض علينا مواجهة اللّغة، ذلك أن الأشياء تحمل دلالات، وما كان لها أن تكون أنساقاً سيميولوجية أو أنساقاً دالة لولا تدخل اللّغة أو امتزاجها باللغة... »[2].

وبناءً على ذلك، يمكننا القول إنّ العلاقة بين النسق الظاهر في النصّ الأدبي عبر ظهوراته اللّغويّة والجمالية، والنسق المضمر في ضوء علائقه بالمرجعيات والشيفرات الثقافية تبدو علاقة اعتباطية، بحيث يولد النسق الجمالي المعلن أنساقاً سيميائية/ ثقافية مفتوحة ومنتجة.

والنسق Category كما يعرفه فوكو Foucault «مجموعة من العلاقات الّتي تثبت، حسب موريس بلانشو Maurice Blanchot، على استبعاد الخارج عن طريق إخفائه وتلوينه وتحويله إلى داخل، حيث يصبح الداخل انثناء للخارج المفترض»[3].

---

(1) الغذامي، عبد الله، الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية Deconstruction، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط1، 1985، ص 44.

(2) حمداوي، جميل، السميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد الخامس والعشرون، العدد الثالث، يناير/ مارس 1997، ص 91.

(3) يوسف، أحمد، القراءة النسقية: سلطة البنية ووهم المحايثة، منشورات الاختلاف، الدار العربيّة للعلوم - ناشرون، الجزائر، ط1، 2007، ص 204.

وهذا يعني أن «النسق ذو طبيعة سردية، يتحرك في حبكة متقنة، ولذا فهو خفي ومضمر وقادر على الاختفاء دائماً، ويستخدم أقنعة كثيرة أهمها قناع الجمالية اللّغويّة، وعبر البلاغة وجمالياتها تمرّ الأنساق آمنة مطمئنة... »[1].

ويكتسي النسق كينونته السيميائية نظراً لحركيته الدائبة في إطار معطيات الثّقافة، «وانطلاقاً من وجهة نظر سميوطيقية يمكن أن ينظر إلى الثّقافة على أنها مستويات من الأنساق السميوطيقية الخاصة، وعلى أنها مجموعة من النصوص الّتي تتحد معها مجموعة من الوظائف، أو بالأحرى على أنها آلية تتولد عنها هذه النصوص»[2]، وفي هذا الإطار يمكن تجلية مظهرين للنظرية السميوطيقية هما[3]:

أ- أن إدراج أبنية لفظية في النسق الثانوي (أي نص مع نص أدبي) هو نتيجة عملية متعمدة (واعية من حيث إنها نية إنتاج) قابلة للوصف بوصفها عملية تأسيس سيميوطيقي Semiotizacion، وهذه العملية هي الّتي تسمح لنا بتحليل تحول الأبنية اللفظية المدرجة في النسق sistema الأولي إلى أبنية لفظية مدرجة في النسق الثانوي، وعملية التحويل هذه تحصل على أبنية لفظية - رمزية قابلة لأن تتحول إلى نصوص.

ب- إن عملية التأسيس السميوطيقي لا تعتمد بالخصوص على الأشكال الّتي تأخذ أبنية لفظية محددة (أي استعارات)، وإنما تعتمد على معرفة المرسل والمستقبل بالقوانين Codigos الذرائعية الّتي تنظم الأشكال الممكنة للتأسيس السميوطيقي، ويشغل بينها مكاناً ملحوظاً ما وراء اللّغة Meta-Language الأدبية الّتي تحدد مفهوماً للأدب في ثقافة قائمة.

إن المنظور السيميائي التداولي لا يتصور وجود نسق دال ما لم تعضده خبرة إنسانية يتفاعل فيها الفردي بالاجتماعي، وتؤلف إطاراً للمعرفة بالعالم تكون سنداً للأطر الّتي

---

(1) الغذامي، عبد الله، النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربيّة، المركز الثقافي العربي، (الدار البيضاء - بيروت)، ط2، 2001، ص 79.

(2) إيفانكوس، خوسيه ماريا، نظريّة اللّغة الأدبية، ترجمة: حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، الفجالة، مصر، 1991، ص 85.

(3) المرجع نفسه، ص ص 86-87.

يستند إليها محللو الخطاب؛ لأن تطور الخبرة يثري الشبكة المفهومية الّتي تستمد طاقتها من المخزون الدائم للمعرفة[1].

لذا يرى علماء الإشارات «أن هناك شيفرات ثقافية في كل مجتمع -وهي تركيبات خفية- (بمعنى أننا لا ندركها أو لا نهتم بها) تشكل سلوكنا، وتتناول هذه الشيفرات الأحكام الجمالية والمعتقدات الأخلاقية وفن الطهي، والعديد من الأشياء الأخرى.. »[2]، ومن هنا فإن «دراسة النقاد الثقافيين تشمل عملية فك شيفرات النصوص لأنواع عديدة في نطاقات وسياقات مختلفة: الكلمات والصور والأعمال الأدبية وشبه الأدبية، والطقوس الاجتماعية... »[3].

إن القراءة الثقافية الفاحصة لسيميائية النسق/ الأنساق في النصّ الشعري تبرهن أنَّ النصّ الشعري بوصفه تشكيلاً جمالياً أداته اللّغة المخاتلة يضمر في بنيته العميقة موضوعاتٍ إشكالية تبدو على تماسٍّ مباشر بواقع الشاعر ورؤيته الذاتية للوجود.

ويرى السيميائي السوفياتي يوري لوتمان رائد مدرسة «تارتو» أنّ «النصّ الشعري» هو «نظام أنظمة»، وعلاقة علاقات، فهو أعقد شكل يمكن تخيله من أشكال الخطاب، حيث يكثف أنظمة عديدة يحتوي كلّ منها توتراته الخاصة، وتوازياته، وتكراراته وتقابلاته... »[4]. وقد ألحّ باختين على فكرة «استقلال اللّغة النسبي»، أي «أن ما من لغة إلا وهي واقعة في شراك علاقات اجتماعية محددة، وأن هذه العلاقات الاجتماعية هي بدورها جزء من أنظمة سياسية، وأيديولوجية واقتصادية أوسع»[5].

---

(1) يوسف، أحمد، السيميائيات الواصفة: المنطق السيميائي وجبر العلامات، منشورات الاختلاف: الدار العربيّة للعلوم والمركز الثقافي العربي (لبنان - المغرب)، ط1، 2005، ص 153.

(2) أيزابرجر، آرثر، النقد الثقافي: تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، ترجمة: وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، ص 132.

(3) المرجع نفسه، ص 133.

(4) إيغلتون، تيري، نظريّة الأدب، ترجمة: ثائر ديب، منشورات وزارة الثّقافة، دمشق، 1995، ص178.

(5) المرجع نفسه، ص 202.

وعليه، فإن «التعامل مع النصّ الأدبي من منظور النقد الثقافي يعني وضع ذلك النصّ داخل سياقه السياسي من ناحية، وداخل سياق القارئ أو الناقد من ناحية أخرى»[1]، وبالتالي فإن «أحد أهداف النقد الثقافي هذا استكشاف الوظائف الأيديولوجية للنصوص في مراحل تاريخية متنوعة، وفي ممارسات ثقافية متباينة»[2]، وهكذا تصبح الإيديولوجيا Ideolgy حسب آلتوسير Althusser ميكانيزماً/ تقنية تحول الذاتي إلى موضوع، إنها تشمل المعرفة كلها، سواء أكانت المعرفة علمية أم غير علمية، أي أنّها تنتج ضمن اللّغة، كما أن تلك اللّغة لا تكون وسيطاً شفافاً عندما تكون الحقيقة مدركة»[3].

ووفقاً لذلك تصبح الأيديولوجية، كما يقول تيري إيجلتون، بنية مهيمنة تحدد خصائص مكونات «واقع زائف» بعينه وتعمل على تنظيمها[4].

إنَّ مفهوم الإيديولوجيا ينطوي على جدليات وأنساقٍ متضادة التمثيل، بحيث يسعى كلّ نسق من الأنساق المتصارعة إلى تأكيد هويته ومركزيته ومن ثمّ فرض هيمنته على الواقع. وتأسيساً على هذا، «يحاول النقد الثقافي في تعامله مع النصوص الأدبية إبراز الصراع الطبقي الدائم الّذي تحاول كل طبقة ترسيخ القيم الثقافية الّتي تخدم مصالحها، وفي ذلك الصراع الطبقي تحدد القوة أو السلطة Power طبيعة العلاقة الاجتماعية ومن ثم طبيعة المنتج الثقافي»[5].

ولذلك يذهب فوكو Foucault في نظريته حول السلطة إلى أن «السلطة ليست مؤسّسة للعلاقات الاجتماعية في إطار عملية دينامية للمنتج الثقافي، ولكنها غطاء منطقي للتمثيلات الجمالية لسلطة الشكل الأدبي في الخطاب الثقافي... »[6].

---

(1) حمودة، عبد العزيز، الخروج من التيه: دراسة في سلطة النصّ، ص 259.

(2) المرجع نفسه، ص 264.

(3) Hartley, John, Communication, Cultural and Media Studies: The Key Concepts, Routledge (London and NewYork), Third Edition, 2005, p105.

(4) إيجلتون، تيري، النقد والأيديولوجية، ص 102.

(5) الخروج من التيه (مرجع سابق)، ص 262.

(6) Con Davis, Robert and Schleifer, Ronald, Criticism and Culture: The Role of Critique in Modern Literary Theory, p.210.

والمقولة الّتي تروم هاته الدّراسة فحصها انطلاقاً من منهجيتها النقدية أنَّ معلقة امرئ القيس تأسست على ستّة مقاطع بنيويَّة، وتكوّن هاته المقاطع، في رؤية الناقد، إشاراتٍ سيميائية لا متناهية من خلال تشابكاتها وتفاعلاتها العلائقية، كما أنَّ هاته المقاطع في أبعادها النسقية لا تنفصم عن عالم الشاعر نفسه، وما يكتنف هذا العالم من تحوّلات وآمالٍ وآلامٍ وإحباطاتٍ، جسدتها صورة التجربة الفردية الّتي أضحى الشاعر يكابدها بعد ثورة بني أسد الّتي أدّت إلى استلاب السلطة ومقتل أبيه.

ولا شكَّ في أنَّ هذه التداعيات وما صاحبها من إحساسٍ عميقٍ بلذة الفقد السلطوي جعلت الشاعر يصحو من غفلته ليتحمل أعباء جديدة لم يكن يتوقعها، كما نستنتج من قولته المشهورة بعد مقتل أبيه: «ضيعني صغيراً وحملني دمه كبيراً، لا صحو اليوم ولا سكر غداً، اليوم خمر وغداً أمر، ثم شرب سبعاً»[1]. وبعد أن أفاق من لذته «آلى أن لا يأكل لحماً، ولا يشرب خمراً، ولا يدّهن، ولا يصيب امرأة، ولا يغسل رأسه حتى يدرك ثأره»[2].

وبالنتيجة فإن هاته الدّراسة تنقض بفعل سيرورتها النقدية الفاحصة ذلك التصور الّذي استنتجه بعض الدارسين للمعلقة، عندما ذهبوا إلى أن المعلقة هي «نص اللهو والمتعة»، وهو ما بدا جلياً عند يوسف خليف عندما قال: «وعلى هذا النحو تبدو شخصية امرئ القيس الفردية في معلقته، وهي شخصية الشاب السعيد المحظوظ المدلّل الّذي لا يشغله في حياته سوى صاحباته وأصحابه: صاحبات حبه ولهوه، وأصحاب صيده وقنصه»[3]. وهذا المفهوم يتكرر بشكل واضح في دراسة كمال أبي ديب عندما وصف المعلقة بأنها «قصيدة شبقية Eros Poem»، يقول أبو ديب مثلاً: «وعندما تلوح في الذهن أم الحويرث وأم الرباب فإن الاستجابة تتمثل في شهوة عارمة، فالشاعر لا

(1) علي، جواد، المفصّل في تاريخ العرب قبل الإسلام، الجزء التاسع، دار العلم للملايين (بيروت)، ومكتبة النهضة (بغداد)، ط2، 1978، ص 529.
(2) المرجع نفسه، ص 529.
(3) خليف، يوسف، دراسات في الشعر الجاهلي، مكتبة غريب، الفجالة، القاهرة، 1981، ص 182.

يقدم صورة بصرية تماماً ولكنها صورة أكثر حسية، تظهر في ريح الصبا الّتي تهب من الشرق حاملة شذى النسوة وأريج القرنفل، وهي الصورة الّتي تداعب حاستي الشم واللمس»[1].

إنَّ معلقة القيس تمثل «نص السلطة والاحتجاج الأيديولوجي؛ إذ لا يمكن تصور أو تحليل المقاطع المكونة لبنية المعلقة على أنها أحداث حقيقية مباشرة؛ لأن مثل هذا الفهم يغفل وظيفة اللّغة وما تمتاز به من طاقات وإشاريات نسقية سيميائية توظف الجمالي الظاهر بغية إضمار مسكوتاتها وتوتراتها وتوالداتها الدلالية. وهكذا فإن «العلامة من حيث هي كذلك ليست اعتباطية أو تعليلية سلفاً؛ لأن تحولات أنساقها السيميائية الدالة لا تخضع إلى إرادة الفرد بمعزل عن مؤسسته الاجتماعية، على الرغم من أن دوره لا يستهان به في إنتاج هذه العلامات وإضفاء المعقولية عليها من جهة، والقدرة على فهمها عن طريق النشاط الاستدلالي»[2].

1-2. الإجراء النقدي: سيميائية النسق الثقافي: قراءة في معلقة امرئ القيس

تتخذ الدّراسة الآتية من فكرة «الأيديولوجيا» بوصفها علامة سيميائية ثقافية أسّاً فاعلاً لاكتناه الأبعاد والمحمولات النسقية الّتي تضمرها معلقة امرئ القيس.

(1) أبو ديب، كمال، الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي (البنية والرؤيا)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986، ص 129.

(2) يوسف، أحمد، الدلالات المفتوحة: مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة، منشورات الاختلاف والدار العربيّة للعلوم، والمركز الثقافي العربي (الجزائر، لبنان، المغرب)، ط1، 2005، ص 110.

فقد حظيت معلقة امرئ القيس، في النقد المعاصر، بدراسات نقدية متعددة، حاولت في مناهجها النقدية المتغايرة نفسية[1]، وبنيوية[2]، وميثولوجية[3]، استبار أغوار المعلقة، والكشف عن تجلياتها الموضوعاتية وجدلياتها النامية.

ولكن على الرغم من أهمية تلك الدّراسات الآنفة، وما أحدثته من فاعليات منهجية أسهمت في إضاءة معميات النصّ/ المعلقة، فإنها لم تبقِ الباب موصداً أمام المتلقي لكي يوظف أدوات معرفية جديدة تسمح له بالتفاعل مع هذا النصّ/ المعلقة، وفك مغاليقه الّتي تتوسل بطاقة لغوية متميزة، كما أن الدّراسات الّتي تناولت معلقة امرئ القيس بالنقد الإجرائي، وإن تعددت مناهج التلقي عندها، أغفلت كما ترى القراءة الثقافية جانباً مهماً يرتبط بهذه المعلقة أو قل ناظمها ارتباطاً ذرعيًّا مباشراً، إذ يتجسد هذا الجانب في البعد الأيديولوجي وما يتضمنه من إشاراتٍ ومحددات تاريخية تغدو على تماسٍّ رمزيٍّ بواقع الشاعر/ امرئ القيس، وما واجَهُه، على المستوى التاريخي الفعلي، من إشكالياتٍ وتحولات حياتية معقّدة بعد مقتل أبيه، فأضحى يجابه وحده هاته الجدليات الحادّة والمؤرّقة: السلطة (القوة)/ اللاسلطة (الضعف)، المركز/ الهامش، المجد، اللذة/ الاغتراب، الكينونة/ التلاشي.

وتقول الرواية التاريخية المتعلقة بهاته المسألة: «ثمَّ ملك بنو أسد عليهم حجراً، فساءت سيرته فيهم، فجمع عليه بنو أسد، فاستغاث حجر ببني حنظلة بن مالك بن زيد

---

(1) ينظر مثلاً: اليوسف، يوسف، بحوث في المعلقات، منشورات وزارة الثّقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1978.

(2) ينظر مثلاً: أبو ديب، كمال، الرؤى المقنعة، (مرجع مذكور سابقاً)، وكذلك: كساب، جودت، التكامل والتماثل في معلقة امرئ القيس، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المجلد الحادي عشر، الجزء الرابع والأربعون، يونيه 2002.

(3) عوض، ريتا، بنية القصيدة الجاهلية: الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، دار الآداب، بيروت، 1992. وكذلك: الفيفي، عبد الله، مفاتيح القصيدة الجاهلية: نحو رؤية نقدية جديدة عبر المكتشفات الحديثة في الآثار والميثولوجيا، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط1، 2001.

مناة... ، فبعث بنو أسد إلى حنظلة تستكفها، تسألها أن تحول بينها وبين كندة، فاعتزلت حنظلة، والتقت كندة وبنو أسد، فاهتزمت كندة وقتل حجر وغنمت بنو أسد أموالها»[1].

وبناءً على ذلك، فإنَّ المقاطع المكوّنة لبنية المعلقة، كما تكشف القراءة الثقافية، تشكل أنساقاً سيميائية مشبعة بالتاريخ والأيديولوجيا، وبؤر الصراع اللامتناهي من أجل استعادة السلطة وبناء الذات.

تتكون معلقة امرئ القيس من ستة مقاطع تختزل على النحو الآتي:

أولاً: المقطع الطللي.

ثانياً: المقطع الأنثوي.

ثالثاً: المقطع الليلي.

رابعاً: مقطع الذئب.

خامساً: مقطع الفرس.

سادساً: مقطع المطر.

وتبدو هذه المقاطع المؤسسة لبنية النصّ متنافرة لأول وهلة كما تشي عنواناتها، بيد أن القراءة الفاحصة لهاته المقاطع تظهر انسجاماً خفيّاً فيما بينها؛ لأنها تمثل أنساقاً سيميائية متعالقة تتمحور في كليتها حول قضية الشاعر المركزية: الملك الضائع/ السلطة الضائعة.

أولاً: المقطع الطللي:

يقول امرئ القيس في المقطع الطللي[2]:

---

(1) القرشي، أبو زيد، جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، حققه وضبطه وزاد في شرحه: علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة - القاهرة، (د. ت)، ص ص 66-67.

(2) الأنباري، أبو بكر محمد بن القاسم، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، تحقيق وتعليق: عبد السلام محمد هارون، دار المعارف، مصر، ط5، 1963، ص ص 15-25.

قِفَا نَبكِ من ذِكرى حبيبٍ ومَنزلِ ... بِسِقْطِ اللِّوى بين الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ (1)
فَتُوضِحَ فَالمِقْراةِ لَمْ يَعْفُ رسْمُها ... لِما نَسَجَتْها من جَنْوبٍ وشَمْأَلِ (2)
ترى بَعَرَ الأرآم في عَرَصاتِها ... وقيعانِها كأنَّهُ حَبُّ فُلفُلِ (3)
كأنّي غداةَ البَيْنِ يومَ تحمّلوا ... لدى سَمُراتِ الحَيِّ ناقِفُ حَنْظَلِ (4)
وقوفاً بها صحبي عليَّ مَطِيَّهُمْ ... يقولونَ لا تَهْلِكْ أَسَىً وتَجَمَّلِ
وإنَّ شِفائي عَبْرَةٌ مُهْراقةٌ ... فهل عند رَسْمٍ دارِسٍ من مُعَوّلِ (5)

يضمر المقطع الطللي في بنيته نسقاً ثقافياً محوريّاً تتعالق دلالاته وتتنامى إشارياته مع بقية المقاطع/ الأنساق في هاته المعلقة. فالشاعر، كما نلحظ، يؤسس طقسية بكائية متعددة الوظائف والأبعاد ضمن النسق الأيديولوجي، إذ تتجلى هذه الطقسية وقد ارتبطت بالبعد الإنساني على المستوى الأولي: قفا (الإنسان/ المجموع وتشظياته: حبيب/ الإنسان/ القتيل/ الملك المسلوب ماضياً)، ومن ثم ترتبط بالبعدين الزماني المختزل (ذكرى حبيب / زمن السلطة / الملك)، والمكاني المكثف: (سقط اللوى، والدخول، وحومل، وتوضح، والمقراة)، وهي الأماكن الّتي تشكل في حضورها علامة سيميائية دالة على ذلك النفوذ الممتد مكانياً لسلطة الماضي/ سلطة حجر على بني أسد.

---

(1) سقط اللوى: موضع. الدخول وحومل: موضعان.
(2) توضح والمقراة: موضعان. الجنوب والشمأل: ريح الجنوب وريح الشمال.
(3) الأرآم: الظباء البيض. العرصات: جمع عرصة، وهي الساحة. القيعان: جمع القاع، وهو الموضع يستنقع فيه الماء.
(4) السمرات: شجر له شوك. الناقف: المستخرج حب الحنظل.
(5) العبرة: الدمعة. مهراقة: مصبوبة.

إنَّ المكان في رؤية امرئ القيس يجسد ذاكرة ثقافية مليئة بالأحداث والتحولات المتعلقة بزوال ملك أبيه بعد ثورة بني أسدٍ عليه. وبالتالي، فإنَّ الذات الشاعرة تستذكر آنياً تلك الأحداث الّتي لا يمكن أن تنمحي من ذاكرتها، لتتخذ منها منطلقاً لاستعادة ذلك المجد السلطوي الماضوي.

ولذا، فإن الوقوف أو الاستيقاف في حدود المكان المتعدد يمثل حالةً من الوعي الّذي يستفز الشاعر لتبنّي موقفٍ جديد عبر اندغامه بالمجموع الإنساني «قفا نبك ... »، بحيث يجعل مأساته الفردية مأساةً جماعيّةً، ولتكون تصرّفاته اللاحقة مؤسسة على حدث المأساة هذا.

ويبدو أن الشاعر يرفض، كما تظهر القراءة النسقية، فكرة العفاء أو الاندثار المكاني؛ إذ إنّ الاعتقاد أو التسليم بهذه الفكرة يعني لأول وهلةٍ استسلام الشاعر للواقع المؤلم، واليقين بحتمية اليأس من استعادة الماضي/ حلم السلطة:

فتُوضِحَ فالمقراةِ لم يَعْفُ رسمُها　　　لما نَسَجَتْها من جَنُوبٍ وشَمْأَلِ

تتضمن الريح بشقيها الجنوب والشمال في هذا المقطع علامة سيميائية ذات تماسٍّ مباشر بحدث الانقلاب والتعبئة الجماهيرية ضد حكم حجر والد امرئ القيس، فالريح تمثل هنا علامة للثورة والقوة الّتي تترك آثارها الواضحة على معالم المكان الّذي تحكمه أو تملكه السلطة «سقط اللوى.. ، الدخول وحومل.. ، توضح والمقراة... ».

وإذا كانت ريح الجنوب أو كما تسميها العرب ريح السموم تشي في أبسط دلالاتها بالتحول نحو ما هو سلبي[1]، فإن امرأ القيس يدرك أنَّ هذه التحولات السالبة يجب أن تجابه بأدوات التفاؤل والعمل المضادّ، ومن هنا تشكل ريح الصبا الّتي أشار إليها الشاعر آنفاً مكوّناً نسقياً فاعلاً للدلالة على صورة الحياة الّتي يعمل الشاعر على تأكيدها بفعل

(1) ينظر حول الرياح وأوصافها: الألوسي، محمود شكري، بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، الجزء الثالث، عني بشرحه وتصحيحه وضبطه: محمد بهجة الأثري، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، (د. ت)، ص ص 360-361.

الثورة المضادة الّتي تحمي المكان من التعفي، وتستعيد المجد المندثر من خلال ثقافة العمل أو ثقافة النسج المنظم الّتي عبّر عنها الشاعر في قوله: «لما نسجتها من جنوبٍ وشمألِ».

إنَّ مشهد التوحش الّذي يطغى على المكان في البرهة الحاضرة يغدو مسوّغاً في رؤية الشاعر؛ إذ إنَّ ثورة بني أسد ضدّ أبيه لم تحدث سوى الدمار للمكان والإنسان على حدّ سواء؛ فالمكان يسيطر عليه الحيوان يقيناً بدل الإنسان، مما يجعل الرائي لهذا الخواء المكاني - الإنساني يحسّ الوحشة والغربة في آن معاً:

تـــرى بَعَــــرَ الأرآم في عَرَصـــاتها وقيعانِهـــا كأنَّـــه حَـــبُّ فُلفُـــلِ

وعلى الرغم من أن الشاعر ينصُّ في ظاهر هذا البيت على حقيقة التغير الّذي يحدث في المكان: عالم الإنسان ← عالم الحيوان، فإن القراءة الفاحصة في ما وراء المعنى توحي بأن الشاعر ما زالَ متمسكاً بالحياة في إطار المكان؛ ذلك أن الظباء الّتي يذكرها الشاعر هاهنا، تحظى بدلالة إيجابية في المخيال الثقافي الجاهلي، والمدونة الشعرية الجاهلية[1]. وهذا يعني في ثقافة الشاعر أنَّ المكان (مملكة السلطة الماضوية) على الرغم مما يحلّ به من عفاء ودمار؛ فإنّه لم يزل محتفظاً بمعاني الجمال والأمن (صورة الظباء) ودلالات الممكن بانبعاث الحياة وتجددها من خلال حضور مشهد المائية في قوله: (... وقيعانها كأنه حبّ فلفل).

ويمضي امرؤ القيس في تكريسٍ طقسية البكاء في المشهد الطللي من خلال استدعاء لحظة الفراق للسلطة:

كـــأنّي غَـــداةَ البَـــيْنِ يـــومَ تحمَّلُـــوا لـــدى سَـــمُراتِ الحـــيِّ نـــاقفُ حَنْظَـــلِ

إنَّ هذا التحوّل المؤلم في عالم السلطة من المركز - الثبات إلى الرحيل عن هذه السلطة إلى آفاق المجهول، دفع الشاعر إلى رثائها بدموعٍ حرّى لا تنقطع، تماماً كما هو حال ناقف الحنظل، وذلك إشارة منه إلى لذةِ الفقد وإحساسه العميق بفداحة المأساة.

---

(1) ينظر، الفيفي، عبد الله، مفاتيح القصيدة الجاهلية (مرجع سابق)، ص ص 51-57.

ولا غرو في أن الصورة التشبيهية في هذا البيت تقدم للمتلقي توصيفاً للإنسان العامل الّذي يأخذ على عاتقه مسألة البحث عن المفقود، وهو ما يتجلى بوضوح في الصوت الأنوي «كأني غداة البين... » الّذي ينفعل بفجائعه، ويمارس طقس المأساة «نقف الحنظل» بعد أن كان الجمع مشتملاً ومتوحداً بالسلطة الحاكمة، ومعالم المكان نابضة بالحياة وأدوات الحضارة: «سمرات: الشجر رمز الربيع والحياة المتجددة + الحي: رمز التصالح ولحظات التمدن والاستقرار الّتي تعيشها الجماعة».

كما أن قولة الشاعر: «ناقف حنظل» تمثل حسب القراءة الفاحصة جملةً سيميائية دالة على الكيفية الّتي يواجه بها الشاعر مجريات التحول السلبي للسلطة، فهو ينقف الحنظل لأنه يهجس بالتخلص من رؤية مشهد العفاء الّذي أصاب المكان، حيث يغيب الحضور الإنساني ويستحيل الأمر رؤية قاتمةٍ لا يتمنى الشاعر حدوثها «ترى بعر الآرام في عرصاتها... »، كما أنَّ الدموع الّتي بات الشاعر يذرفها تجسد فعلاً قصدياً وتطهيرياً بغية طمس الكينونة الحاضرة؛ إضافة إلى أن توظيف الشاعر لمفردة الحنظل وما تتسم به من ديمومة في المرارة والحياة يعكس يقين امرئ القيس بصعوبة المصير الّذي آل إليه بعد ذهاب سلطة أبيه، وكذلك إحساسه بقسوة الحياة وانقلابها من السعادة إلى الشقاء.

ولأن الشاعر متمسك بالأمل ويتخذه وسيلة للخروج من المأزق كما هو ديدنه منذ مفتتح المعلقة، فإننا نلحظه يوظف ثقافة الصحبة مرة أخرى في حوارية دالة على ثقته بتجاوز الواقع القاتم، يقول:

وُقوفاً بها صحبي عليَّ مَطيَّهُم	يقولون: لا تهلك أسىً وتجمَّلِ
وإنَّ شِفائي عَبْرةٌ مُهْراقَةٌ	فَهَلْ عند رسْمٍ دارِسٍ من مُعَوَّلِ

يتفارق الوقوف في هذه البنية الحوارية عنه في مقدمة المعلقة؛ إذ كان امرؤ القيس في البداية غارقاً في ذكر تفاصيل المكان المتحوّل، بعد أن أقام طقسية بكائية جنائزية لعلائق ذلك المكان، بيد أن الوقوف في هذين البيتين يأتي منسجماً تماماً مع حالة الصحوة الّتي تتعزز في نفس الشاعر رويداً رويداً بفعل الحضور الفاعل للصحب، حيث نلحظ الجماعة «صحبي.. يقولون» يشكلون في حوارهم حافزاً لدفع الهمّ عن الشاعر، وإشاعة الأمل

عوضاً عن الألم في عالمه، فهؤلاء الصحب يدعون امرأ القيس إلى التجمّل والمحافظة على النفس؛ وفي ذلك إشارة مضمرة إلى أنَّ استعادة الملك الضائع يحتاج همّة عالية تمجّد الحياة «لا تهلك أسىً»، وتتجاوز الأسى بثقافة الصبر والتعقل.

ومن اللافت للنظر في هذا المقطع الطللي، أنَّ الشاعر بدأ حواره للصحب عبر أسلوب التجريد «قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل... »، احتجاجاً منه على هذا الصمت المطبق الّذي يخيم على المكان، وكأنه في ذلك يحاول أن يملأ الفضاء المكاني، عبر أسلوب الحوار، بالصوت الإنساني الّذي يجاوبه ويتعاطف مع مأساته، وقد نجح الشاعر فعلاً في تحقيق هذا المبتغى عندما خرج الصحب عن صمتهم تالياً «يقولون لا تهلك أسىً وتجمل»، ليكونوا بذلك قد استوعبوا رسالة امرئ القيس في بحثه عن المجموع المؤثر الّذي يوظف قدراته المعنوية والمادية «علي مطيّهم: المطايا أداة التجاوز والخلاص للراهن»، بوصفها دليلاً على الإخلاص للقائد الجديد/ امرئ القيس الّذي يسعى جاهداً للأخذ بثأر أبيه.

ولذلك، فإن اعتراف امرئ القيس بأن البكاء شفاء، يؤكد أن ثمة رابطاً وثيقاً بين البكاء وثقافة العمل، فالدموع الّتي يريقها كالدماء هي في رؤيته بمثابة القرابين الّتي تبعث الحياة، وتفعّل مبدأ التضحية من أجل غسل عار الهزيمة في عالم السلطة، ومن ثم الانطلاق بعزم من أجل تغيير الطارئ. وما من شك في أن هذه اليقظة مثلت استنتاجاً منطقياً واعياً عند امرئ القيس، لأنها جعلته يوقن بأن ديمومة البكاء والعويل لا تجدي نفعاً، ولا تعيد سلطة، وبالتالي فإن ما يعوّل عليه في الحياة هو الجرأة في التخلص من إسار المأساة، والبحث عن أدواتٍ ثقافية جديدة تعلي من قيمة العمل بغية استرداد حضارة المكان الدارس آنياً، وإعادة الحضور للسلطة الأبوية الّتي تبسط نفوذها على هذا المكان «فهل عند رسمٍ دارسٍ من معوّل».

ثانيا: المقطع الأنثوي

وأما المقطع الأنثوي في هاته المعلقة فإنه يتشظى إلى خمسة مقاطع صغرى تكوّن في مجموعها علامات سيميائية، وأنساقاً ثقافية تتقاطع في حركيتها وامتداداتها مع جدليات الآمال والإحباطات الّتي لازمت الشاعر في بحثه الدائب عن السلطة المفقودة. ويمكن

فحص مكوّنات هذا المقطع الأنثوي بكلية أنويته وتشظياته عبر تفاعل سلسلة من الأنساق السيميائية، وأول هذه الأنساق يتمثل في نسق الفعل والخصب/ أم الحويرث + أم الرباب.

يقول امرؤ القيس في إطار النسق الأولي/ نسق الفعل والخصب[1]:

كَـدَأبِكَ مـن أمِّ الحُـوَيْرِثِ قَبْلَهـا وجارَتِهـا أمِّ الربـابِ بِمأْسَـلِ[2]
إذا قامَتَـا تَضَـوَّعَ المِسْـكُ مـنهما نَسيمَ الصَّـبا جـاءتْ بَرَيَّـا القَرَنْفُـلِ[3]
ففاضَـتْ دُمـوعُ العَـيْنِ مِنِّـي صَـبابَةً علـى النَّحْـرِ حتَّـى بَـلَّ دَمعِـيَ مِحْمَـلي[4]

يوظف امرؤ القيس المرأة في معلقته بوصفها نسقاً ثقافياً يتماسّ مع تجربة الفقد/ فقد السلطة الّتي دفعت الشاعر إلى إعادة بناء الذات، ومن ثم التذوات مع الجماعة كما لحظنا في المقطع الطللي من أجل عبور محنة التحولات، وتشكيل واقع سلطوي جديد يعيد للمكان القهري حيويته وحضوره الإنساني.

ومن هنا، فإن امرأ القيس يبدو في هاته المعلقة، ومن خلال فحص حركيات الأنساق وإضماراتها وجدلياتها يكرّس فكرة الرجل المخلّص/ الفادي المسكون بهاجس توليد النقيض من النقيض، وهذه المقولة الّتي يذهب إليها الباحث هنا تدحض بجلاء ما ذهب إليه يوسف خليف عندما صوّر امرأ القيس في معلقته إنساناً متفائلاً لا يعرف للقهر أو القلق معنى أو لذةً، فنجده يقول: «وامرؤ القيس في معلقته مقبلٌ على الحياة إقبال المحبّ لها، المطمئن إليها، وهو يبدو فيها متفائلاً شديد التفاؤل، فلا قلق ولا شكوك ولا تشاؤم، وأقصى ما يشكو منه أن تصدّ عنه إحدى صاحباته، أو أن «تزمع صرمه»، ولكن هذه الشكوى سرعان ما تختفي خلف حَشْدٍ من الذكريات الممتعة، أو «الأيام الصالحة»، كما يسميها، فإذا صدّت عنه فاطمة فهناك غيرها كثيرات، هناك أم الحويرث وجارتها أم

(1) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، ص ص 27-35.
(2) الدأب: العادة. مأسل: موضع.
(3) الريا: الرائحة الطيبة.
(4) الصبابة: رقة الشوق. والمحمل: حمالة السيف.

الرباب، وهناك صاحبات دارة جلجل، وهناك العذارى اللائي عقر لهنّ ناقته، وهناك عنيزة، وهناك غيرهن ابتداءً من بيضة الخدر الممتعة الّتي لا يرام خباؤها، والتي تمتع -مع ذلك- من لهو بها غير معجل، إلى أولئك المتزوجات اللاتي كان يدّعي أنهن يحببنه حتى ليشغلهن حبه عن صغارهن ذوي التمائم»[1].

لم تكن المرأة في ثقافة امرئ القيس هدفاً للمتعة والالتذاذ في حدِّ ذاتها، كما يقول يوسف خليف، وإنما هي علامة سيميائية تختزل في شيفرتها (شيفراتها) تلك الهواجس والأفكار الموّارة في خلد الشاعر حول آليات البحث عن الفردوس المفقود/ السلطة الضائعة.

ومن اللافت للنظر أن الشاعر في نسق الفعل والخصب يركّز على فكرة الأمومة، وهذا ما يمكن أن يلحظ في نسقية الاسمين «أم الحويرث، وأم الرباب».

فالأمومة في الفكر الإنساني تجسد انبثاق الحياة من العدم، كما تؤكد في الوقت ذاته حالة العبور/ التجاوز من مرحلة التهدّم الحضاري للمكان (المقطع الطللي)، إلى مرحلة الميلاد وانبعاث الحياة وتجددها.

جاء في اللسان حول مادتي (حرث) و (ربب) أنَّ الحَرْث والحراثة: العمل في الأرض زرعاً كان أو غرساً، وقد يكون الحرث نفس الزرع، والحرث: الكسب، وفي الحديث: أصدق الأسماء الحارث؛ لأن الحارث هو الكاسب... إلخ، وأمّا مادة (ربب)، فقد قال أبو عبيد: الربابة بالفتح: السحابة الّتي قد ركب بعضها بعضاً، وجمعها رباب، وبها سميت المرأة الرّباب[2].

إن الأم في كلتا الحالتين (أم الحويرث + أم الرَّباب) ترمز إلى القبيلة/ الطوطم الّتي يحرص الشاعر على ديمومتها والدوران في فلكها؛ فالقبيلة هي الّتي تنجب الرجل (الحويرث) القريب إلى القلب والنفس كما يشي بذلك التصغير، وذلك من أجل العمل وإعمار المكان الطللي ومن ثمّ تحقيق الإنجاز والانتصار بكسب نتيجة الزرع (الحراثة). كما أن الأمومة نفسها في رؤية امرئ القيس هي الّتي تضمن لنفسها نعمة البقاء، بفعل الخلق

(1) خليف، يوسف، دراسات في الشعر الجاهلي، ص ص181-182.

(2) ابن منظور، لسان العرب، مادتا (حرث) و (ربب).

والولادة، وهو ما نلمسه في دلالة الأنثى/ المرأة (الرباب)، الّتي يتساوق اسمها سيميائياً مع دلالات السمو والخصب والارتواء، وبهذا يتضافر الاسمان الرجل والأنثى (الحويرث والرباب) ويندغمان في فكرة مشتركة تجمعهما هي الأمومة/ القبيلة، ليكوّنا معاً صورة المجتمع العامل الّذي يعيد للمكان اليباب حضارته وألقه بفعل ثقافة العمل. ونلحظ امرأ القيس يضفي على (أم الحويرث + أم الرباب) صفاتٍ معنوية تجسد في الحقيقة جمال الحضور الإنساني كما تجلّيه الأنثى الرمز:

إذا قَامتـــا تضـــوَّعَ المســـكُ مـــنهما نســـيمَ الصَّـبَا جـاءَتْ بِرَيَّـا القَرنفُـلِ

وهنا يؤكد الشاعر مرة أخرى أنَّ الحركة في عالم المرأة منوطة بفكرة العمل الجميل الّذي ينشر عبقه وأثره في كلّ مكان (تضوّع المسك منهما).

وفي هذا البيت تحديداً نجد الشاعر يؤسس مفارقةً حادَّة بين الريح الّتي كابدها في المقطع الطللي، وما تركته في ذاكرته من صراعٍ مرير بين النسق المضاد/ القبائل المعادية (ريح الجنوب)، والذات الباحثة عن السلطة المسلوبة (امرؤ القيس) عبر دلالة ريح الشمال وريح الصِّبا كما تبدو في قوله: (نسيم الصَّبا...)؛ إذ تفرض الريح الّتي ينتمي الشاعر إليها أو إلى دلالاتها المتعلقة بالحبّ والجمال والأنس... إلخ، تفرض حضوراً طاغياً؛ إذ إنها تشير إلى انعتاق الشاعر من زمنية القهر والإحباط، والنزوع إلى إثبات قدرة الذات وكينونتها بفعل توليد ثقافة العمل الإنساني في إطار القبيلة الواحدة.

ومن البدهي أن يعمد امرؤ القيس إلى البحث عن وحدة القبيلة الّتي تنضوي في إطار الأمومة، وما تحويه من قيم الأخوة والانسجام وإنكار الذات في سبيل المجموع؛ لأن التوحّد يشي بالرغبة في نبذ الاختلاف، والإجماع على السلطة الّتي تقود هذا المجموع، وتصون وحدته، وتلغي كلّ مظاهر الصراع والتحريض والمؤامرة على السلطة/ الأم الّتي يحلم بها امرؤ القيس، ويذرف الدموع أملاً في تحققها:

ففاضَــتْ دُمــوعُ العــينِ منِّــي صَــبابَةً عــلى النَّحْــرِ حتَّــى بَــلَّ دَمعِــيَ مِحْمَــلي

إنَّ هذه الأمومة الحالمة تستأهل طقسيّةً بكائية جديدة مغايرة لتلك الّتي أسسها امرؤ القيس في المقطع الطللي؛ إذ إن تلك البكائية جاءت دالة على حالة القهر والاستلاب

الّتي أضحى الشاعر يعانيها على جهة الحقيقة، بينما تتحول طقسيّة البكاء في المقطع الأنثوي إلى مشهد فيضاني (ففاضت) أشبه ما يكون بالطوفان، ليصور للمتلقي ذلك الحنين الجارف إلى خلق مجتمع الأمومة الموحّد.

فهذا الطوفان البكائي يبرهن، والحال هذه، أن المائية عامل فعّال من أجل انبعاث الرؤى والتصورات الإنسانيّة (الحنين إلى سلطة الماضي)، وكذلك ولادة القوة الثورية أو القدرة الإنسانيّة الّتي تحمي مثل هذه الأفكار بثقافة السيف (حتى بلَّ دمعي محملي).

وفكرة الحنين إلى ماضويات السلطة يتمظهر بفعل قانون الاستدعاء Flashback؛ أي باستحضار لحظات القوة والبطولة الذاتية الّتي تحققت في الزمن الماضي، لتكون شاهداً على ممارسات هذه الذات وما ترسخه من قيم أثيرة في مجتمعها، وهو ما يمثل حقاً في نسقية التضحية/ الدم، النسق الثاني في إطار المقطع الأنثوي. يقول امرؤ القيس[1]:

ألا رُبَّ يومٍ لك منهنَّ صالحٍ ... ولا سيَّما يومٌ بدارَةِ جُلْجُلِ
ويومَ عَقَرْتُ للعَذارى مَطيَّتي ... فيا عجبَاً لرحْلِها المتَحمَّلِ
فظَلَّ العَذَارى يرتمينَ بلَحْمها ... وشَحْمٍ كَهُدَّابِ الدِّمَقْسِ المُفَتَّلِ
ويومَ دَخَلْتُ الخِدْرَ خِدْرَ عُنَيزَةٍ ... فقالت لك الويلاتُ إنَّكَ مُرْجِلي[2]
تقولُ وقَدْ مَالَ الغَبيطُ بنا مَعَاً ... عَقَرْتَ بَعيري يا امْرأَ القيسِ فانْزِلِ
فَقُلْتُ لها سِيري وأَرْخي زِمامَهُ ... ولا تُبْعديني من جَنَاكِ المُعَلِّلِ
فَمِثْلِكِ حُبْلى قَدْ طَرَقْتُ ومُرْضِعٍ ... فَأَلْهَيْتُها عَنْ ذي تَمَائِمْ مُحْوِلِ[3]
إذا ما بَكَى مِنْ خَلْفِها انْصَرَفَتْ لَهُ ... بِشِقٍّ وتحتي شِقُّها لم يُحَوَّلِ

(1) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، ص ص 32-42.
(2) الخدر: الهودج. مرجلي: تصيرني راجلة.
(3) ذي تمائم محول: أي ألهيتها عن صبي ذي تمائم، والمحول: الّذي قد أتى عليه حول.

ويومـاً عـلى ظَهْـرِ الكَثيـبِ تَعَـذَّرَتْ   عَـليَّ وآلَـتْ حَلْفَـةً لم تَحَلَّـلِ[1]

تختزل هاته الأبيات، ولا سيما البيت الأول، قصة سرديَّة تشي بها العلامة السيميائية «دارة جلجل»[2].

وتنفتح الأبيات السابقة إذن كما تشير دلالة ألا الافتتاحية، على الذاكرة الثقافية الّتي تؤسطر أفعال الذات الشاعرة بفعل أسلوب القص المكاني، وتمنحها حضوراً فردياً متميزاً في ضوء اندماجه وتماهيه بالأنثى الرمز.

ولا ندحة في أنَّ السرد يؤدي وظيفة ترميزية تؤكد أسطورة الفعل الإنساني، وما يقترن بهذا الفعل من خصائص ممتدة الآفاق في عالم اللذة (السرديات)، ولأن امرأ القيس بات يستشعر قيمة اللذة في عالمه الأنثوي الجديد بتشكيله الجمعي (العذارى + عنيزة)، فقد جاء فعل الالتذاذ بالعقر بكل ما يضمره من دلالات تتصل بطقس التضحية مؤطراً بالزمنية المكثفة «ألا رب يومٍ... ، ولا سيما يوم... ، ويوم عقرت للعذارى مطيتي.... ، ويوم دخلت الخدر... ».

ويصور الحدث الزمني حركة الذات الفاعلة والمؤثرة في عالمها العجائبي «فيا عجباً من كورها المتحمّل»، حيث تبدو العلاقة البينية بين الشاعر والمجتمع الأنثوي/ رمز القبائل على تعددها مندرجة في إطار مفهوم التصالح والانسجام. وتظهر القراءة الثقافية الفاحصة لجوانية الحدث الزمني أنَّه جاء متشظياً إلى عوالم وفضاءات هي جماع ما يبحث عنه امرؤ القيس في زمن التلاشي الآني.

---

(1) الكثيب: الرمل الكثير. آلت: حلفت.

(2) ينظر تفاصيل السرد حول دارة جلجل: القرشي، جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، ص ص 109-110. والحكاية تصور ثقافة الاستحواذ عند امرئ القيس، عندما خاتل امرؤ القيس ابنة عمه فاطمة مع صويحباتها عندما دخلن الغدير وأخذ ثيابهن، وأقسم بأنه لا يعطي أية جارية ثوبها حتى تخرج له بنفسها فخرجن إليه جميعهن بما فيهن ابنة عمه فاطمة، ثم تصور الحكاية كيف أنّ امرأ القيس يولّد من لذة الذات (ثقافة المتعة والاستحواذ) لذّة الآخر (ثقافة المتعة والكرم) عندما نحر للنساء ناقته.

فالزمن الأولي «ألا ربّ يوم لك منهن صالح» يندغم بالمكان «دارة جلجل»، ليشكل نموذجاً مثالياً للحميمية الّتي تؤلف بين البطل والمجموع المؤنث المنشود، إذ بدا هذا الزمن متسماً بالصلاح أو النهج القويم الّذي يؤدي بالنتيجة إلى التوحد والتآلف الّذي يمنح السلطة تمثيلاً حقيقياً وشرعياً، ويتواشج الحدث الزمني الثاني في الأبيات «ويوم عقرت للعذارى مطيتي» في دلالته السيميائية مع إشارات الزمن التصالحي، فالشاعر يرى أنَّ حالة الانسجام الجمعي هاته تحتاج إلى التضحية وتقديم القرابين حتى تضحي حقيقة ملموسة تبعث على الدهشة والإعجاب. ولهذا فقد عمد الشاعر إلى توظيف طقسية الدم بوصفها فعلاً تطهيرياً محموداً، وتعويذة مؤثرة يحصّن بها هاته العلاقة الإنسانيّة الجميلة، وهذا الفعل في صيرورته يدلل بصورة إيمائية على قيمة السلوك الإيجابي كما تجلّى في طقس التضحية الّذي يبذله الشاعر/ ممثل السلطة الغائبة، حيث ضحّى الشاعر بمطيته من أجل احتواء الرعية وتأسيس حدث النشوة في عالمها «العذارى رمز القبائل»، وخلق حالة الفرح والانتشاء لدى المجموع بمثل هذه الثّقافة:

فَظَلَّ العذَارى يرتمين بلحمها وشَحْمٍ كهُدَّاب الدِّمقسِ المفَتَّلِ

ويبدو أنَّ هذا الأداء القصدي قد خلق في عالم العذارى حالة من الدهشة والإعجاب، إذ تتفاعل العذارى/ الجماعة الأنثوية مع حدث الإيثار الّذي يتبناه الشاعر، مما يجعل لحظة التفاعل/ التهادي هاته علاقة سيميائية تعلن حيثيتها عن تقبّل المجتمع عبر نسقه الأنثوي/ العذارى لفكرة الشاعر أو فكره.

فالمطية هنا، إيحاء رامزٌ إلى فلسفة التجاوز الّتي أسسها الشاعر بوعي بعد مقتل أبيه، وأضحى يتملكها الآن لعبور زمن القهر والتأزم، فهي -أي المطية- إذن فلسفة الشاعر في الحياة وفي بحثه عن الآخر/ المجتمع الأنثوي، الّذي ينشر بين أفراده هاته الفلسفة وهذا الفكر، فيندغم فيه ويتوحّد معه من أجل إعادة المجد المندثر.

وكأن الشاعر في هذه الفلسفة/ حدث العقر يسعى، من زاوية أخرى، إلى وضع المجتمع/ نسق العذارى أمام مفارقات حادة تنبني على تضاد الخير/ الشر، والحياة/ الموت، والفعل الجميل/ الفعل القبيح.

فإذا كان عقر/ قتل بني أسد حجراً رمز السلطة ماضويّاً فعلاً مستقبحاً في سياقه السياسي كونه مرتبطاً بمفردات الشر والموت؛ فإن امرأ القيس وريث السلطة بفعل عقر مطيته، يبرهن للمجتمع أن العقر/ القتل يجب أن يكون من أجل الحياة وبث قيمة الخير في المجتمع كما في صنيعه مع العذارى، وهي لا شك، فلسفة تفارق بكلية تفاصيلها فلسفة المجتمع الثائر والمتمرد على ممثل السلطة.

إنَّ عالم المرأة في معلقة امرئ القيس يحمل في طياته أنساقاً وشاراتٍ سيميائية ذات علائق بتجربة الفقد السلطوي الّتي أثر الشاعر أن تكون هاجسه الأثير في الحياة.

ولا بدَّ من الإشارة هنا إلى أن عالم المرأة في نصّ امرئ القيس هو عالمٌ متنوّع في أحداثه ومغامراته، مثلما هو متعدد أيضاً في نسقيته وإشارياته.

فبعد أن انشغل الشاعر بتقديم فلسفته/ ملكية التجاوز من خلال صورة عقر المطية - قرباناً للعذارى/ العالم الأنثوي المطلق؛ فإنه يجنح فيما يأتي من أبيات إلى سمة التحديد والتعيين حينما يجهر الشاعر بأسماء محبوباته في العالم الأنثوي الجديد الّذي تختزله نسقية المحرّم/ التابو، النسق السيميائي الثالث ضمن المقطع الأنثوي، يقول الشاعر:

ويومَ دَخَلْتُ الخِدْرَ خِدْرَ عُنَيْزَةٍ ... فقالت لكَ الويلاتُ إنَّكَ مُرْجِلي

تقولُ وقَدْ مَالَ الغَبيطُ بنا مَعَاً ... عَقَرْتَ بَعيري يا امْرأَ القيسِ فانْزِلِ

فَقُلْتُ لها سِيري وأَرْخي زِمامَهُ ... ولا تُبْعِديني من جَنَاكِ المُعَلَّلِ

فَمِثْلِكِ حُبْلَى قَدْ طَرَقْتُ ومُرْضِعٍ ... فَأَلْهَيْتُها عَنْ ذي تَمَائِمَ مُحْوِلِ

إذا ما بَكَى مِنْ خَلْفِها انْصَرَفَتْ لَهُ ... بِشِقٍّ وتحتي شِقُّها لم يُحَوَّلِ

ويوماً على ظَهْرِ الكَثيبِ تَعَذَّرَتْ ... عَليَّ وآلَتْ حَلْفَةً لم تَحَلَّلِ

يتمسك امرؤ القيس، كما نلحظ، بالزمنية بوصفها علامةً شاهدة على المغامرة/ الفعل ومؤسطرةً له، فالزمنية في هذا المقطع النصي تصوّر الكيفية الّتي يمارس من خلالها الشاعر/ وريث السلطة عملية العقاب للمجتمع بفعل انتهاك قوانينه وتشريعاته بله محرماته/ تابواته.

ويجسد الخدر، صورة المحرم في ثقافة المجتمع الجاهلي، وبالتالي فإن دخول الشاعر إلى هذا الخدر يكوِّن علامة سيميائية تدل على حقيقة تجاوزه للثقافة والعرف؛ ومما يعضد من نسقية هذا المعنى أنَّ الخدر جاء محدّداً ومخصوصاً من خلاله ارتباطه بعنيزة.

لذا تذهب القراءة الثّقافية الفاحصة إلى أن عنيزة تتنزَّل في هذه الأبيات بوصفها إشارةً سيميائية دالة على القبيلة؛ فالعنيزة، معجمياً، اسم امرأة تصغير عنزة، ومن اشتقاقاتها عِنزة القبيلة الجاهلية المعروفة[1].

وهكذا، فإنَّ الشاعر يبوح بممارساته ويحددها واقعياً «خدر عنيزة»، وكأنّه يصرّح بأن الجزاء من جنس العمل، فهو يعدّ ثورة المجتمعِ على نظام أبيه تجاوزاً أخلاقياً، وانقلاباً سافراً على المرجعية الحاكمة، لذا فإن انقلابه اللاأخلاقي على محرمات هذا المجتمع يمثل ثورةً مضادة، وتقويضاً للمسلمات.

ولعل صوت المرأة عنيزة/ رمز القبيلة الّذي ينكر على الشاعر فعلته، دالٌّ واضح على قصدية الفعل وانتهاك الحرمة الجمعية للمجتمع:

ويــومَ دَخَلْــتُ الخِــدْرَ خِــدْرَ عُنَيــزَةٍ　　فقالــت لــك الــويلاتُ إنَّــكَ مُــرْجِلي

تقــولُ وقَــدْ مَــالَ الغَبــيطُ بنــا مَعَــاً　　عَقَــرْتَ بَعــيري يــا امْــرأَ القــيسِ فــانْزِلِ

إنَّ الحوار في هذا المقطع يجلّي، سيميائياً، جدلية ضدية أساسها التصادم بين صوتين هما: صوت السلطة/ امرؤ القيس وصوت المجتمع/ عنيزة. ونلحظ في هذا المقطع أنّه على الرغم من حدة الرفض الّتي جوبه بها سلوك الشاعر من قبل المجتمع، الماثلة في المفردة الثقافية «لك الويلات... »، وما تضمره من تهديدٍ ونَفْيٍ وإقصاء، فإن الشاعر عبر فاعلية الحوار ينجح في تحقيق الانتصار للذات وفرض إرادته وفكره على هذا المجتمع، «تقول وقد مال الغبيط بنا»، «فمثلك حبلى قد طرقت ومرضعٍ»، «... بشق وتحتي شقها لم يحوّل».

(1) ابن منظور، لسان العرب، مادة (عنز).

ويبدو الشاعر متعلقاً بفكرة الاستحواث على المجتمع من خلال النسق الأنثوي/ عنيزة؛ فالمجتمع/ المرأة تحاول أن تقمع سلوكه المندفع واللامتعقل، ولكنه يتمكن في النهاية من جعل المجتمع يعترف بقوة الهيمنة والحضور لسلطة الشاعر، وهو ما تضمره العلامة السيميائية للاسم «عقرت بعيري يا امرأ القيس فانزل»؛ إذ يشكل التصريح بالاسم لافتة إشهاريةً تعزز مفهوم الهيمنة السلطوية وتعرّف بها؛ بحيث تتفوق سلطة الذات على سلطة المجتمع، وهذا ما تشي به الصيغ الآمرة في حوار الشاعر:

فَقُلْتُ لها سِيري وأَرْخي زِمامَهُ ... ولا تُبْعديني من جَنَاكِ المُعَلِّلِ

فالشاعر هو الآمر والناهي، وما على الآخر سوى الاستماع إلى صوته والإذعان لسلطته؛ إذ إننا نلحظ صوت المجتمع الآمر «... يا امرأ القيس فانزل» سرعان ما يتلاشى أمام هذا الحضور الطاغي لصوت الشاعر، الّذي يسعى من خلاله إلى بناء عالم اللذة الّذي افتقده الشاعر بعد غياب السلطة «... ولا تبعديني من جناكِ المِعلِّلِ... ، فمثلك حُبلى قد طرقت ومرضع... ».

ولكن على الرغم من سطوة الاستحواذ الّتي برزت في صوت السلطة، فإن الشاعر/ النسق السلطوي ما زال مسكوناً بهاجس الرفض الاجتماعي، لا سيما بعد أن أخفق في تحقيق التصالح مع النسق الأنثوي/ رمز المجتمع:

ويوماً على ظَهْرِ الكَثيبِ تَعَذَّرَتْ ... عَليَّ وآلَتْ حَلْفَةً لم تَحَلَّلِ

ويتجلّى حسّ الخوف من التقاطع مع الآخر/ المجتمع في النسق الأنثوي الرابع، الّذي يمكن أن نسمه بنسق الفَطْم/ القطيعة، حيث يقول الشاعر:

أفاطِمَ مَهْلاً بعضَ هذا التدلُّلِ ... وإنْ كُنْتِ قد أَزْمَعْتِ صُرمي فَأَجْمِلي
أَغَرَّكِ مِنِّي أَنَّ حُبَّكِ قاتِلي ... وأنَّكِ مهما تَأْمُري القَلْبَ يَفْعَلِ
وإنْ تَكُ قد ساءَتْكِ منِّي خليقَةٌ ... فَسُلِّي ثيابي من ثيابِكِ تَنْسُلِ
وما ذَرَفَتْ عيناكِ إلاَّ لتَضْرِبي ... بِسَهمَيْكِ في أَعْشَارِ قَلْبٍ مُقَتَّلِ

يتجلى مفهوم الفطم، سيميائياً، من خلال الوظيفة الّتي تضمرها دلالة الاسم «فاطمة»، لأن الفطم في اللّغة بمعنى البتر أو القطع. قال ابن منظور: «فطم العود فطماً: قطعه، وفطم الصبي يفطمه فطماً، فهو فطيم من الرضاع، وفطمت الحبل إذا قطعته»[1].

وفاطمة، إذن، في هذه الأبيات نسق سيميائي يحيل إلى القبيلة الّتي يدعوها الشاعر إلى التريث والتعقل قبل أن تعلن براءتها منه، وبالتالي رفضها لثقافة الحوار مع نموذج الفطم، أو مع الأنساق الأنثوية الأخرى في هاته المعلقة، إذ يعدّ هذا الحوار من وجهة القراءة الثقافية ضرباً من الخطاب الّذي يعكس سياسة الاحتواء الّتي ينطلق الشاعر من خلالها لإظهار صورة الذات، وقدرتها على فرض صوتها/ سلطتها على النسق المضاد/ القبيلة.

ولهذا، فإن الحوار في هذا البيت يفصح عن ذاتٍ تعاتب نسقها المضاد/ القبيلة على تهميشه وإقصائه «وإن كنت قد أزمعت صُرمي فأجملي»، الأمر الّذي يجعل العتاب فعلاً ناقداً لممارسة القبيلة الّتي تقمع الشاعر بعد أن أخلص لها في انتمائه:

أَغَـــرَّكِ مِنِّـــي أَنَّ حُبَّـــكِ قـــاتِلي وأَنَّـــكِ مهـــما تَـــأْمُرِي القَلْـــبَ يَفْعَـــلِ

إنَّ عتاب امرئ القيس لنموذج الفطم جاء محمّلاً بلغة النقد اللاذع، لأنّه نموذجٌ إنساني يَرْفض مفاهيم القمع والاستبداد الّتي يمارسها المجتمع بحق الفرد من غير حق، وهو ما يدركه الناقد الثقافي في قوله:

وإنْ تَـــكُ قـــد ســـاءَتْكِ منِّـــي خليقَـــةٌ فَسُـــلِّي ثيـــابي مـــن ثيابِـــكِ تَنْسُـــلِ

فالفطم في ثقافة امرئ القيس يغدو عقاباً ناجعاً إذا كان الفرد خارجاً أو متمرداً على الأعراف والمسلمات الّتي يؤمن بها المجتمع، وفي هذا المعنى إشارة ضمنية صريحة إلى أنَّ الشاعر يَرَى في تصرفاته وأخلاقياته ثقافة لا تصطدم البتة مع ثقافة مجتمعه؛ إذ إن التوتر فيما لو تحقق بين الثقافتين، لكان من حق القبيلة أن تعلن القطيعة مع ابنها «فسلّي ثيابي من ثيابك تَنْسُلِ»، وكأنَّ الشاعر في هذه المسألة يُقرُّ مبدأ مهمّاً كان ناظماً وحاكماً في الوقت نفسه لعلاقة الفرد بالقبيلة، وهو مبدأ «العقد الاجتماعي»، الّذي يحدّد حقوق الفرد وواجباته في إطار فلسفة القبيلة ورؤيتها.

---

(1) ابن منظور، لسان العرب، مادة (فطم).

وفكرة العقد الاجتماعي أو مفهوم العصبية القبلية يتضح بجلاء في قول الشاعر:

وما ذَرَفَتْ عيناكِ إلاَّ لتَضْرِبي بِسَهمَيْكِ في أعْشَارِ قَلْبٍ مُقَتَّلِ

فالانتماء لفكر القبيلة يؤسس لحالةٍ من الانفعال الّذي يصيب من الشاعر مقتلاً إذا ما رأى هاته القبيلة في مشهدِ ضَعْفٍ أو بكاء على حدّ تعبيره.

وتتوالى الأنساق الأنثوية في معلقة امرئ القيس لتأخذ أبعاداً ودلالات سيميائية تجسِّد حقيقة البحث الدائب عن السلطة الأبوية المسلوبة؛ ويأتي المقطع الأنثوي الجديد ليعزز مقولتنا بمركزية المرأة بما هي نسق ثقافي مضمرٌ لصورة القبيلة في رؤية امرئ القيس، بحيث ينماز هذا المقطع الخامس الّذي يمكن اختزال دلالاته وعنونتها بـ «نسق المتعة والنعيم» - ينماز عن الأنساق الأنثوية السابقة في هاته المعلقة بكثافة الوصف والتفصيل لعالم المرأة «بيضة الخدر»، والتي شغلت واحداً وعشرين بيتاً من مجمل أبيات المعلقة.

يقول امرؤ القيس في نسق المتعة والنعيم[1]:

وبَيْضَةِ خِدْرٍ لا يُرامُ خِباؤُها تَمَتَّعْتُ مِنْ لَهْوٍ بِها غَيْرَ مُعْجَلِ[2]
تَجاوزْتُ أَحْراساً إليها ومَعْشَراً عَلَيَّ حِراصاً لَوْ يُسِرُّونَ مَقْتَلي
إذا ما الثُّرَيَّا في السَّماءِ تَعَرَّضَتْ تَعَرُّضَ أَثْناءِ الوِشَاحِ المُفَصَّلِ[3]
فَجِئْتُ وقَدْ نَضَتْ لِنَوْمٍ ثِيابَها لَدى السِّتْرِ إلاَّ لِبْسَةَ المُتَفَضِّلِ[4]
فقالَتْ: يمينَ اللهِ مالَكَ حِيلَةٌ وَمَا إنْ أرى عَنْكَ الغَوايةَ تَنْجَلِي
فَقُمْتُ بِها أَمْشي تَجُرُّ وراءَنا على إثْرِنا أَذْيالَ مِرْطٍ مُرَحَّلِ[5]

(1) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، ص ص 48-73.
(2) بيضة الخدر: المرأة الّتي تلتزم خِدْرَها.
(3) التعرض: الاستقبال. الوشاح المفصل: الّذي فصل بين خرزه بالذهب أو غيره.
(4) نضا الثياب: إذا خلعها. المتفضل: اللابس ثوباً واحداً.
(5) المرط: كساء من خزّ أو صوف. المرحّل: المنقّش بنقوش تشبه رحال الإبل.

فَلَـمَّا أَجزْنـا سـاحَةَ الحَـيِّ وانْتَحـى بنـا بَطْـنُ خَبْـتٍ ذي قِفَـافٍ عَقَنْقَـلِ[1]
مَـددْتُ بِغُصـنَيْ دَوْمَـةٍ فتمايلَـتْ عَـلَيَّ هَضْـمَ الكَشْـحِ رَيَّـا الُمخَلْخَـلِ[2]
مُهَفْهَفَـةٌ بيضـاءُ غَـيْرُ مُفاضَـةٍ تَرائبُهـا مَصْـقُولَةٌ كالسَّـجَنْجَلِ[3]
تَصُـدُّ وتُبْـدي عَـنْ أَسِـيلٍ وتَتَّقـي بِنَـاظرةٍ مِـنْ وَحْـشِ وَجْـرَةَ مُطْفِـلِ[4]
وَجيـدٍ كجيـدِ الـرِّيم لَـيْسَ بِفَـاحِشٍ إذا هـيَ نَصَّـتْهُ ولا بمُعطَّـلِ
وفَـرْعٍ يَـزينُ المـتْنَ أسْـودَ فـاحمٍ أَثيـثٍ كَقِنْـوِ النَّخْلَـةِ المُتَعَثْكِـلِ[5]
غـدائرُهُ مُسْتَشْـزِراتٌ إلى العُـلَى تَضِـلُّ العِقَـاصُ في مُثَنّـىً ومُرْسَـلِ[6]
وكَشْـحٍ لَطيـفٍ كالجـديلِ مُخَصَّـرٍ وسـاقٍ كـأُنبوبِ السَّـقيِّ المُـذَلَّلِ[7]
ويُضْـحي فَتيْـتُ المِسْـك فَـوْقَ فِراشِـها نـؤومُ الضُّـحى لم تَنْتَطِـقْ عـن تَفَضُّـلِ
وتَعْطُـو بِـرَخْصٍ غـيْرِ شـثْنٍ كَأَنَّـهُ أَسَـارِيعُ ظَبْـيٍ أو مَسَـاويكُ إسْـحِلِ[8]
تُضِـيءُ الظَّـلامَ بالعِشَـاءِ كَأَنَّهـا مَنَـارَةُ مُمْسَـى راهِـبٍ مُتَبَتِّـلِ
إلى مِثْلِهـا يَرْنـو الحَلـيمُ صَـبابَةً إذا مـا اسْـبَكَرَّتْ بَـيْنَ دِرْعٍ ومِجْـوَلِ[9]
كَبِكْـرِ المُقَانـاةِ البَيـاضِ بِصُـفْرَةٍ غَـذَاها نَمِـيرُ المـاءِ غَـيْرَ مُحَلَّـلِ

---

(1) بطن خبت: موضع. الحقف: رمل مشرف معوج. العقنقل: الرمل المتلبد.
(2) الدومة: الشجرة. هضيم الكشح: ضامر البطن. المخلخل: موضع الخلخال من الساق.
(3) المهفهفة: اللطيفة الخصر. المفاضة: المرأة العظيمة البطن. الترائب: موضع القلادة من الصدر. السجنجل: المرآة.
(4) الأسيل: الخدّ. وجرة: موضع. المطفل: الّتي لها طفل.
(5) الفرع: الشعر التام. الأثيث: الكثير. القنو: العذق. المتعثكل: المتدلي.
(6) الغدائر: جمع الغديرة: وهي الخصلة من الشعر. الاستشزار: الارتفاع. العقاص: الخصلة المجموعة من الشعر.
(7) الجديل: الزمام. الأنبوب: البردي الّذي ينبت وسط النخل. السقي: النخل. المذلل: الّذي قطف ثمره.
(8) العطو: التناول. الرخص: اللين الناعم. الشثن: الغليظ الكزّ. ظبي: اسم كثيب. وأساريعه: دواب تكون فيه مثل شحمة الأرض، وهي دودة تكون في الرمل. إسحل: نوع من الشجر.
(9) الاسبكرار: الطول والامتداد. الدرع: قميص المرأة. المجول: ثوب تلبسه الجارية الصغيرة.

تَسَــلَّتْ عَمايــاتُ الرِّجــالِ عــنِ الصِّــبَا ولــيسَ فُــؤادي عــن هــواكِ بِمُنْسَــلِي
أَلا رُبَّ خَصْــمٍ فيــكِ أَلْــوى رَدَدْتُــهُ نَصِــيحٍ عــلى تَعْذَالِــهِ غَــيْرِ مُــؤْتَلي[1]

ينماز هذا المقطع الأنثوي عما سبقته بكونه يشكل نسقاً سيميائياً يضمر في حركيته الساردة سلسلة من المفاهيم والعلاقات المتشابكة، التي يروم الشاعر استحداثها في رحلة البحث عن السلطة الغائبة.

لقد كانت الهوية الاسمية في المقاطع السابقة محدَّدة ومختزلة كما بدا في الأسماء «عنيزة، وفاطمة، في حين أن هاته الهوية في نسق المتعة والنعيم تتسامى على التحديد، وتتجاوزه إلى فضاءات التنكير والمطلق والانفلات من إسار الزمن القهري «وبيضة خدرٍ... ».

وقد كان هذا المطلق منسجماً تماماً مع إرادة الشاعر في استعراض بطولته وفرديته الّتي يسعى إلى تشخيصها بفعل اختراق آفاق المجهول والمعتم، ليعلن في النهاية قدرته على الاستعلاء وتجاوز المحنة.

ولهذا، فقد لجأ امرؤ القيس في هذا المقطع إلى تفعيل تقانة السرد قصداً منه إلى تجلية تمثيلات هذا الأنثوي اللامحدّد، وارتياد معالمه وعوالمه المحروسة:

تَجــاوزْتُ أَحْراســاً إليهــا ومَعْشَــرَاً عَــلَيَّ حِراصــاً لَــوْ يُسِرُّــونَ مَقْــتَلي

إن امرأ القيس، كما يصرح هذا البيت وكذلك الأمر في مدوناته الشعرية، مسكون بهاجس التجاوز «تجاوزت أحراساً إليها ومعشراً» أي أنه يتجاوز الآخر بكلية مفرداته وكينوناته «الإنسانيّة، والزمكانية»، بغية إلغائه وتأكيد هيمنته عليه.

ولهذا، فإن المركزية الضدية بين المتعة والموت تبدو مساراً فاعلاً ومؤثراً يطغى على سيرورة القصّ في هذه الأبيات، إذ إنها -أي المركزية الضدية- تجلّي، سيمائياً، جدلية الصّراع بين الشاعر والآخر/ المجتمع.

فالشاعر، كما نلحظ، يرنو إلى الاستحواذ على بيضة الخدر والتوحّد بها بوصفها رمزاً للنعيم السلطوي الّذي افتقده ماضويّاً، بيد أن ثقافة الاستحواذ هذه سرعان ما تجابه

---

(1) الألوى: الشديد الخصومة. غير مؤتل: غير مقصّر.

بالرفض من قبل الآخر المضاد/ القبيلة. وهذا ما يتمثل جلياً في حضور أدوات القبيلة «الأحراس، المعشر» الذين يرون في الشاعر خطراً يستحق النبذ والإقصاء. وتكتسب قولة الشاعر «عليّ حراصاً لو يسرّون مقتلي»، تلك الرغبة الجامحة لدى النسق القبلي بقتل الشاعر والتخلّص منه. ولأن امرأ القيس يعي أن قتله من قبل «الأحراس» يعني قتلاً لتاريخه وتآمراً على مسيرته في استرجاع الملك، فقد حسم هذا الصراع الضدّي بلغة التفوق والهيمنة منذ البيت الأول في هذا المقطع «تمتعت من لهوٍ بها غير معجِّل».

إن «بيضة الخدر» تجسّد نسغ الحياة وجمالها، وهي هنا بؤرة الصراع بين بين الفرد والجماعة بوصفهما نسقين ضديين، فالقبيلة تجنّد أحراسها لحماية هذه البيضة من الاختراق والضياع، بينما يكشف الشاعر حركته لتكون ثورة حجاجية على هذا الفكر الاستئثاري المنغلق لدى القبيلة. فهو، كما نلحظ، يتخذ الزمن الليلي أداةً للتجاوز والتمويه في آن واحد؛ إذ إنه بفعل الاختيار الزمني يخدع الأحراس/ نسق القبيلة، ويواجه استبداد الآخر القبلي بظلمة الزمن وقتامته:

إذا مـــا الثُّرَيَّـــا في السَّـــماءِ تَعَرَّضَّـــتْ ... تَعَـــرُّضَ أَثْنـــاءِ الوِشَـــاحِ المُفَصَّـــلِ

إنَّ قانون العزلة الّذي فرضته سلطة القبيلة على بيضة الخدر سرعان ما يتلاشى أمام امرئ القيس الّذي يحتال بأدواته الثقافية على هذه السلطة الّتي تدأب على تهميشه وإخماد صوته، ويتحقق هذا الأمر عندما يظفر الشاعر ببيضة الخدر، إذ يطغى حضوره الفردي في تجربة الغواية كما يقول:

فَجِئْـــتُ وقَـــدْ نَضَـــتْ لِنَـــوْمٍ ثِيابَهـــا ... لـــدى السِّـــترِ إلاَّ لِبْسَـــةَ المُتَفَضِّـــلِ
فقالـــت: يمـــينَ اللهَّ مالـــكَ حِيلَـــةٌ ... وَمَـــا إنْ أَرى عَنْـــكَ الغَوايـــةَ تَـــنْجِلِي
فَقُمْـــتُ بِهـــا أَمْـــشي تَجُـــرُّ وراءَنـــا ... عـــلى إِثْرنـــا أَذيـــالَ مِـــرْط مُرَحَّـــلِ
فَلـــمَّا أَجَزْنـــا ســـاحَةَ الحَـــيِّ وانْتَحـــى ... بنـــا بَطْـــنُ خَبْـــتٍ ذي قِفَـــافٍ عَقَنْقَـــلِ
مَـــددْتُ بِغُصـــنَيْ دَوْمَـــةٍ فتمايلَـــتْ ... عَـــلَيَّ هَضْـــمَ الكَشْـــحِ رَيَّـــا المُخَلْخَـــلِ

تبدو ثقافة الجسد عنصراً مهيمناً على فكر امرئ القيس في هذا المقطع النَّسَقي، ولا غرابة في ذلك ما دام أنه قدّم دمه قرباناً في سبيل التمتع بهذه الجسديَّة؛ الّتي يتخذها بدوره

أداةً ثقافية لإحباط مؤامرة الآخر القبلي، ومن ثمَّ العبور إلى عالم الجسد الأنثوي، وإبراز صوته المنسجم بطريقة ما مع صوت الشاعر كما يظهر في تلك الحواريَّة الّتي تعلن من خلالها بيضة الخدر الاستسلام أو الخضوع لإرادة النسق المتجاوز «فقالت يمين الله مالك حيلة».

وتظهر القراءة النسقية لهاته الأبيات أنَّ امرأ القيس ينجح في الاندغام بجسد الأنثى، وينجح كذلك في جعل تلك الأنثى متبنية حيله وشعاراته الثقافية؛ فهي بعد أن كانت في منعةٍ وحراسة دائبتين من قبل الأحراس، فإنها تتحوَّل إلى حراسة النسق المتجاوز/ امرئ القيس، كما أنَّها تمارس حيلها على الثّقافة الّتي كانت تحرسها، عندما تشرع بطمس آثار التخفي والهروب نحو اللازمان واللامكان مع الشاعر:

فَقُمْتُ بِهَا أَمْشي تَجُرُّ وراءَنا — على إِثْرِنا أَذْيالَ مِرْطٍ مُرَحَّلِ

ومن اللافت للنظر في هاته الأبيات، أنَّ تجاوز ممثلي السلطة القبلية/ الأحراس، كان في بداية الأمر تجاوزاً فرديَّاً، بيد أن هذا التجاوز عينه يغدو ثقافةً مسوغة لدى الأنثوي الّذي يعلن براءته من قيم السلطة ونظمها المقيِّدة، بفعل التوحد مع الشاعر، وتبني ثقافة التجاوز «فلمّا أجزنا ساحة الحيِّ وانتحى... ».

ويتمظهر الاحتفاء بالجسد من لدن الشاعر، كما يبدو، خارج مكان القبيلة/ ساحة الحي؛ وكأنه يحاول أن يصنع طقوساً ذاتية قوامها الذات/ الشاعر – بيضة الخدر/ القبيلة المثال، بعيداً عن رقابة القبيلة وعالمها المستبد «مددتُ بغصني دومة فتمايلت.... ».

إنَّ انتهاك المحرم/ الجسد عملية قصدية واعية تحوّلت عبرها بيضة الخدر من سياق الوجود الجماعي إلى سياق وجودي جديد غير معهود، يؤسسه الفرد الحالِمُ بولادة واقعٍ ينسجم مع رؤيته الثورية.

وتكتسي بيضة الخدر مع الأبيات اللاحقة صفات أسطوريَّة أثيرية يكرس الشاعر ثقافة التحديق The Gaze في شمائلها وملامحها الجسدية؛ فهي «مفهفهة بيضاء»، وتشبه في نظراتها «وحش وجرة مطفل»، كما أنّ جيدها «كجيد الرئم ليس بفاحشٍ»، وشعرها «يزين المتن أسود فاحم» و «غدائره مستشزرات إلى العلى»، وخصرها «لطيف كالجديل

مخصّر»، وساقها «كأنبوب السقيِّ المذَللِ»، كما أنَّها ذات نعيم ودلالٍ في برج عاجيّ «نؤوم الضّحى لم تنتطق عن تفضّل»، وينضاف إلى ذلك أن بنانها يشبه في نعومته ورقته «أساريع ظبي أو مساويك إسحل».

فهذه الصفات الإنسانيّة الّتي يحدّق بها الشاعر هي النموذج الحالم الّذي يبتغى تأسيسه نقيضاً لنموذج الاستعلاء، ولذلك تصبح مملكة الجسد/ بيضة الخدر تكويناً إنسانياً مثالياً يتوحد به الشاعر، ويتناقض في سماته وثقافته مع شروط الآخر/ القبيلة وإملاءاته، فهذه المملكة الجديدة تبدو في، رؤية امرئ القيس، كياناً منسجماً في ذاته لوناً وحركةً وجمالاً، يستوعب الفرد/ ابن القبيلة، ويصهره في حدوده ببياض الفعل، والنظرة إليه بعين الأبوة أو الأمومة «بناظرة من وحش وجرة مطفل».

وفي حدود هذه المملكة تنتفي القبحيَّات «ليس بفاحش»، وتطغى القيم النبيلة والسامية الّتي تمنح الفرد سمات السموّ والعلوّ والكمال والنعيم.

إنَّ مملكة بمثل هاته المقومات تضحي قادرةً على تحويل الزمن الليلي بكلية حمولاته وأنساقه السالبة إلى زمن يتميز بعنصر الضياء؛ إنها مملكة/ قبيلة عاملة تتضاد في فلسفتها وكينونتها مع مفردات الظلام «القبيلة المنغلقة، والاستبداد، والقتل، والتقوقع حول الذات»، فتغدو منارة في جمالها وتمسكها بمبدئها وعقيدتها في الحياة، تماماً كما يدحض الراهب بفكره وتبتلاته قيود الزمن الليلي/ الوجودي.

ولا ييأس الشاعر من التحديق في عالم بيضة الخدر/ القبيلة المثال «إلى مثلها يرنو الحليم صبابة»؛ لأن الاندغام بهذا العالم الجديد هو التعقل في حدّ ذاته؛ ولأنَّ الهيام بهذا العالم كذلك هو الّذي يمنحه خصوصية الذات، وديمومة الارتواء، وحماية الذات من طغيان الآخر «غذاها نمير الماء غير محلّل».

ثالثاً: المقطع الليلي

لا غرو في أنَّ هذا النسق الأنثوي الرامز يهيمن على فكر امرئ القيس إلى درجة التماهي والفناء؛ فالشاعر يواجه كل صوت خارجي مضاد في سبيل تمكين هذا النسق؛ لأنه يشكل في وعيه ولاوعيه أيضاً مساراً حالماً لاستعادة المملكة المسلوبة، وفاعلية إنسانية يواجه بها

سكونية الزمن الليلي في مقطع الليل الآتي، الّذي يجسد بدوره صورة الظلام الكوني الّذي يغرق الشاعر بالابتلاءات الناتجة عن محنة فقد السلطة. يقول امرؤ القيس في مقطع الليل[1]:

وليـلٍ كَمـوجِ البحـر أرخـى سُـدُولَه ... عـلـيَّ بـأنواعِ الهمـومِ ليبـتلي[2]

فَقُلْـتُ لـه لَّمـا تمطَّـى بِصُـلْبِهِ ... وأَرْدَفَ أَعْجـازاً ونـاءَ بِكَلْكَـلِ[3]

أَلا أيُّهـا اللَّيـلُ الطَّويـلُ أَلا انْجـلي ... بِصُبْحٍ ومـا الإصـباحُ فيـك بأَمْثَـلِ

فَيالَـكَ مِـن ليـلٍ كـأنَّ نُجومَـهُ ... بكـلِّ مُغَـارِ الفَتْـلِ شُـدَّتْ بِيَـذْبُلِ[4]

كـأنَّ الثُّرَيَّـا عُلِّقَـتْ في مَصَـامِها ... بـأَمْراسِ كَتَّـانٍ إلى صُـمِّ جَنْـدَلِ[5]

إنَّ الليل من منظور القراءة الثقافية يتساوق ومعنى غياب السلطة؛ لأن هذا الغياب أسهم في خلق لذة العمى الدائمة عن ملذّات الحياة بالنسبة للشاعر. ويبوح امرؤ القيس، كما نرى، باعترافاته إزاء سطوة الزمن الّذي تغيب فيه السلطة، مما يورثه هموماً قدريَّة لا حصر لها. وإذا كانت مخاطبة الليل «ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي»، بصيغتها الندائية الآمرة تحمل إشارياً معنى المواجهة والتحدي لسلطة الظلام/ الغياب؛ فإن هاته المواجهة لا تنتهي بانتصارٍ مظفّر للباحث عن الملك/ امرئ القيس؛ إذ إنَّ امتدادات الزمن السلبية تفرض هيمنتها وشموليتها على الوجود بشكل غير متناه «... وما الإصباحُ فيك بأمثَلِ».

وهكذا تندثر رموز الضياء والانفراج أو الأمل بزوال ليل السلطة الغائبة؛ نظراً لسكونية العوامل والمؤثرات الّتي يعوّل عليها الشاعر بمحو سلطة الزمن الليلي «كأن نجومه شدَّت بيذبل..، كأن الثريا علقت.. بأمراس كتان إلى صمّ جندل».

---

(1) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، ص ص 74-79.

(2) سدوله: ستوره.

(3) تمطي: تبختر. الصلب: الوسط. أردف أعجازاً: رجع. الكلكل: الصدر.

(4) المغار: الحبل الشديد الفتل. يذبل: اسم جبل.

(5) الأمراس: الحبال. الجندل: الحجارة. مصامها: موضعها.

ولكن على الرغم من اعتراف الشاعر بمأساوية الزمن وجبروته؛ فإن هذا لا يعني استسلامه أو خنوعه لقتامة الواقع، لذا فقد جاء حديثه عن الزمن حديثاً وصفياً مقتضباً، محاولةً منه لإلغاء هذه الفاعلية الزمنية بأدوات ثقافية جديدة.

رابعاً: مقطع الذئب: الذّئبية

جاءت صورة الليل مجسّدة بأسلوبها السردي «وربّ ليل... » لمشهد الألم الّذي خيم على نفسية الشاعر بفعل عذابات القهر والبلاء. ولأن الشاعر متمرّدٌ بطبعه على سلبية الزمن، فقد استحدث بأسلوب القصّ أيضاً صوراً تطمس الألم بالأمل، وتجدد في الآن ذاته خاصية الانفلات من قيود الزمن الراهن، كما يتجلى في مقطع الذئبيّة.

يقول امرؤ القيس[1]:

وَقِرْبَةِ أَقْوامٍ جَعَلْتُ عصامَهَا ... على كاهلٍ منِّي ذَلولٍ مُرَحَّلِ[2]

ووادٍ كجوفِ العَيْرِ قَفْرٍ قَطَعْتُهُ ... بِهِ الذِّئبُ يَعْوي كالخَليعِ المعَيَّلِ[3]

فَقُلْتُ لهُ لَمَّا عَوى إنَّ شَأْننا ... قليلُ الغنى إنْ كنْتَ لَمَّا تَمَوَّلِ

كِلانا إذا ما نالَ شيئاً أفاتَهُ ... ومَنْ يحترِثْ حَرْثي وَحَرْثَكَ يُهْزَلِ

تضمر هذه الأبيات في بنيتها ثقافة الفعل البطولي الّذي يبعث الحياة في عالم المجموع «وقربة أقوامٍ... »، ويبدّد الخوف في عالم الذات «وواد كجوفِ العَيْرِ قَفْرٍ قطعتُهُ... ».

وبالتالي فإنَّ الآخر/ الأقوام، كما يبدو، لا تتحقق كينونته إلاَّ بوجود البطل الفادي الّذي يحمل على كاهله أعباء القبيلة وهمومها «على كاهل مني ذلولٍ مَرَحَّلِ»، وهذا المعنى

---

(1) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، ص ص 80-81.

(2) العصام: وكاء القربة. الكاهل: أعلى الظهر.

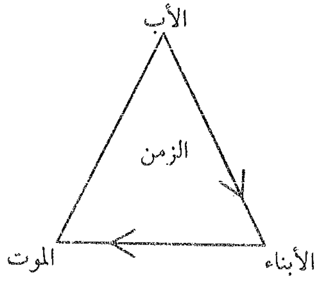
(3) الجوف: باطن الشيء. العير: الحمار. القفر: المكان الخالي. الخليع: الّذي قد خلعه أهله لخبثه. المعيل: الكثير العيال.

يجلّي، نسقياً، تلك الحقيقة الّتي يكررها امرؤ القيس ويؤكدها في غير موضعٍ من النصّ، وهي أحقيته بالسلطة وقيادة المجموع.

فالسلطة تحتاج في رؤية امرئ القيس إلى ذاتٍ تقهر مفردات الخوف والزمن بثقافة الفِعْل، أو ما يمكن تسميته بقانون الذئبيَّة كما بدا في حوار الشاعر مع الذئب.

ويسرد هشام بن محمّد الكلبي في سياق تفسيره لكلمة «العير» في قول الشاعر: «ووادٍ كجوف العير قفر قطعته... » ما نصّه: «العير هاهنا: رجلٌ من العمالقة كان له بنون ووادٍ خِصْب، وكان حسن الطريقة، فسافَرَ بنوه في بعض أسفارهم فأصابتهم صاعقة فأحرَقتهم، فكفَرَ بالله سبحانه وتعالى: وقال: «لا أعبد ربّاً أَحْرَقَ بنيّ!» وأخذ في عبادة الأصنام، فسلَّط الله عزّ وجلّ على ذلك الوادي ناراً - والوادي بلغة أهل اليمن يقال له الجوف - فأحرقته فما بقي منه شيء»[1].

تصور الحكاية هنا حالة التشرذم الإنساني الّتي تتحقق بفعل قانون الزمنية/ القدرية، بحيث يتحول الإنساني الجمعي إلى مشهد العدمية والفناء:



لم يكن إضمار إشاريات هاته الحكاية في النصّ الشعري إضماراً عادياً عابراً؛ وإنّما يوظف الشاعر معطيات الحكاية بوصفها موضوعاً مأساويّاً يمكن تخطيه أو تجاوز حدوده الزمانية والمكانية في البرهة الحاضرة. لذا تتكرر ثقافة التجاوز هاهنا «قفرٍ قطعته... »،

(1) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، ص ص 80-81.

مكوّنة خطاباً أيديولوجياً يبرهن الشاعر من خلاله قدرته على تحطيم سلطة الزمن وتجاوز فعالية الموت كما تجلت في الحكاية.

ومن اللافت للنظر في حوار الشاعر مع الذئب أن امرأ القيس يتماهى وجودياً مع ذئبه المتوحش؛ لدرجة أنه تمكن من تحويل الوحشي إلى إنساني؛ وفي هذا محاولة لإثبات إنسانية المطلب أو الغاية الّتي يبحث عنها الشاعر.

وينضاف إلى ذلك أنَّ صورة الذئب الخليع ما هي في جوهرها إلاّ قناع لامرئ القيس نفسه؛ فالذئب يسعى دائباً إلى تجاوز مصير التشرد والموت بثقافة الافتراس حتّى يضمن ديمومة الحياة له ولأبنائه. وأما امرؤ القيس فإنَّه كحال ظلّه/ الذئب يجهد نفسه في الحياة، متخذاً ثقافة «الاحتراث» أداةً لمواجهة الاغتراب والتشرد والتوحش.

خامساً: مقطع الفرس

وتشكل ثقافة الاحتراث هاته بداية لثقافة جديدة في التجاوز والعمل، تظهر خيوطها بوضوح في مقطع الفرس، إذ يقول امرؤ القيس[1]:

وَقَـدْ أَغتـدِي والطَّـيرُ في وكُناتِهـا ... بمُنجـرِدٍ قَيْـدِ الأوابِـدِ هَيْكَـلِ[2]
مِكَـرٍّ مِفَـرٍّ مُقْبِـلٍ مُـدْبِرٍ مَعَـاً ... كجُلْمودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ من عَلِ
كُمَيْـتٍ يَـزِلُّ اللِّبْـدُ عـن حَـالِ مَتْنِهِ ... كـما زَلَّـتِ الصَّـفْواءُ بـالمتَنَزِّلِ[3]
عـلى الـذَّبْلِ جَيَّـاشٌ كـأنَّ اهتزَامَـهُ ... إذا جَـاشَ فيـه حَمْيُـهُ غَـلْيُ مِرْجَـلِ[4]
مِسَـحٍّ إذا مـا السَّـابحاتُ عـلى الـوَنَى ... أَثَـرْنَ الغُبَـارَ بالكَدِيـدِ المَرَكَّـلِ[5]
يَـزِلُّ الغـلامُ الخِـفُّ عَـنْ صَـهَواتِهِ ... ويُلْـوِي بـأثوابِ العنيـفِ المُثَقَّـلِ

(1) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، ص ص 82-99.
(2) الوكنات: مواقع الطير. المنجرد: الماضي في السير. الأوابد: الوحوش. الهيكل: الفرس العظيم.
(3) الصفواء: الحجر الصلب الأملس.
(4) المرجل: القدر.
(5) السابحات: الخيل. الونى: الفتور. الكديد: الأرض الصلبة. المركل: الّذي يركل مرة بعد أخرى.

دَرِيْـــرٍ كَخُـــذْروفِ الوليـــدِ أَمَـــرَّهُ ... تَتَـــابُعُ كفَّيْـــهِ بِخَـــيْطٍ مُوَصَّـــلِ (1)

لَـــهُ إطِـــلاَ ظَبْـــيٍ وسَـــاقا نَعامَـــةٍ ... وإرخَـــاءُ سِرْحَـــانٍ وتقريـــبُ تَتْفُـــلِ (2)

ضَـــليعٍ إذا اســـتدْبَرْتَهُ سَـــدَّ فَرْجَـــهُ ... بِضَـــافٍ فُوَيْـــقَ الأَرْضِ لـــيس بـــأَعْزَلِ

كـــأنَّ سَرَاتَـــهُ لـــدى البيـــتِ قـــائماً ... مَـــدَاكُ عـــروسٍ أو صَـــلايَةُ حَنْظَـــلِ (3)

كـــأنَّ دِمـــاءَ الهادِيـــاتِ بِنَحْـــرِهِ ... عُصَـــارةُ حِنَّـــاءٍ بِشَـــيْبٍ مُرَجَّـــلِ

فَعَـــنَّ لنـــا سِرْبٌ كَـــأنَّ نعاجَـــهُ ... عَـــذارَى دَوَارٍ في مُـــلاءٍ مُـــذَيَّلِ (4)

فَـــأَدْبَرْنَ كـــالجَزْعِ المفصَّـــلِ بينَـــهُ ... بجِيـــدِ مُعَـــمٍّ في العَشـــيرَةِ مُخْـــوَلِ (5)

فألحَقَـــهُ بالهادِيـــاتِ ودُونَـــهُ ... جَواحِرُهـــا في صَرَّةٍ لم تَزَيَّـــلِ (6)

فَعـــادَى عِـــداءً بـــينَ ثَـــوْرٍ ونَعْجـــةٍ ... دِراكـــاً ولم يُنْضَـــحْ بـــماءٍ فيُغْسَـــلِ

فظَـــلَّ طُهـــاةُ اللَّحْـــمِ مـــن بـــين مُنْضِـــجٍ ... صَـــفيفَ شِـــواءٍ أو قَـــدِيرٍ مُعَجَّـــلِ (7)

ورُحْنَـــا يكـــادُ الطَّـــرفُ يَقْصُـــرُ دونَـــهُ ... متـــى مـــا تَـــرَقَّ العَـــيْنُ فيـــه تَسَـــهَّلِ

فبـــاتَ عليـــه سَرْجُـــه ولجامُـــهُ ... وبـــاتَ بِعينـــي قـــائماً غـــيرَ مُرْسَـــلِ (8)

---

(1) درير: مستدرّ في العدو. الخذروف: الخرّارة الّتي يلعب بها الصبيان تسمع لها صوتاً.

(2) الأيطل: الخاصرة. السرحان: الذئب. التتفل: ولد الثعلب.

(3) المداك: الحجر الّذي يسحق به الطيب وغيره. الصلاية: الحجر الأملس.

(4) السرب: القطيع من الظباء. الدوار: حجر كان أهل الجاهلية ينصبونه ويطوفون حوله تشبيهاً بالطائفين حول الكعبة إذا نأوا عنها. المذيل: الّذي أطيل ذيله وأرخي.

(5) الجزع المفصل: أي متفرقات. معمّ مخول: أي كريم العمّ والخال.

(6) الهاديات: السوابق المتقدمات. جواحرها: اللواتي قد تخلّفن. صرّة: جماعة. تزيل: تفرق.

(7) الطهاة: الطباخون. الصفيف: المرقق. القدير: الطبيخ.

(8) غير مرسل: غير مهمل.

تتمحور هاته الأبيات الّتي تستحوذ على مساحة نصية كبيرة بعد المقطع الأنثوي حول فكرة تغني امرئ القيس بفرسه الأسطوري العجيب؛ والذي يتميز بخاصيات السرعة والصلابة والقوة، إذ كانت هاته الخاصيات محور التمجيد والتوصيف.

وتبدو هاته الخاصيات سمة ثابتة للفرس لا تتغير نحو الضد السلبي، فالسرعة كينونة لازمة للفرس في كل موقف «مكرٍّ مفرٍّ مقبلٍ مدبر معاً... »، «على الذّبل جياشٌ كأنَّ اهتزامه... »، «مِسَحٍّ إذاما السابحات على الونى أثرن الغبار... »، «يزلّ الغُلامُ الخفّ عن صهواته... »، «درير كخذروف الوليد... »، «له إطلا ظبي وساقا نعامة.... »، «كأن دماء الهاديات بنحره عصارة حنَّاء... »، «فألحقه بالهاديات ودونَه جواحرها... »، «فعادى عداءً بين ثور ونعجة... ».

وتكشف القراءة الفاحصة أنَّ خاصية السرعة جاءت في هاته الأبيات مكثَّفة بصورة تفوق خاصيتي الصلابة والقوة «... بمنجردٍ قيد الأوابد هيكل»، «كميت يزلّ اللِّبد عن حال متنه... »، «ضليع إذا استدبَرْتَهُ سَدَّ فَرْجَهُ... »، «كأن سراته.. مداك عروس... ».

وبناء على هاته القراءة، لا يمكن للناقد الثقافي أن يتعامل مع صورة الفرس عند امرئ القيس تعاملاً سطحياً دون أن يكتنه المحمولات السيميائية والنسقية لفاعلية الصورة.

فالفرس في هاته المعلقة أداة أيديولوجية مرتبطة بثقافة الثورة/ الحرب يتحصن بها الشاعر ضد الزمن وإخفاقات الذات، بمعنى آخر إن الفرس ليست سوى قناع للشاعر نفسه؛ إذ يسقط الشاعر عليها آماله ورغباته بتجاوز زمنية الفقد السلطوي، والنزوع نحو مستقبل متفائل باستعادة السلطة.

وترمز السرعة الّتي تطغى على صورة الفرس في المعلقة إلى حرص امرئ القيس على مبدأ الزمنية في حسم الانشراخات والتحديات الّتي تواجهه في عملية استعادة السلطة. كما أن صلابة الفرس تشير من ناحية أخرى إلى أنَّ التأهب لاسترداد السلطة المفقودة يتطلب فعلاً فحوليّاً يتميز بالقوة والصلابة، وتبدو هذه القصدية المفتعلة إحداثاً ذكيَّاً؛ إذ لم يختر الشاعر في نصّه الناقة أداة للتجاوز والعبور.

وينضاف إلى ما تقدم أيضاً، أنَّ الصفات الأسطورية الخارقة الّتي بدت في صورة الفرس من خلال مرموزاتها على وشيجة تامة بثقافة الحرب. فالكرّ والفرّ والإقبال والإدبار مثلاً مفردات تمتد نسوجها إلى عالم الحرب أو سياسة الحرب.

كما أن صورة الصيد الّتي رصدت سرعة هذا الفرس في اقتناص البقر الوحشي ليكون طقساً احتفائياً يشيع البهجة بين المجموع الإنساني، ما هي في نسقيتها إلاّ تجسيد ليقين الشاعر بتجدد الأمل وتوليد الفعل الجمعي؛ إذ يرتبط «الطهو» في الثّقافة الإنسانيّة دائماً بفلسفة التحضر وتوحد المجموع:

فظَلَّ طُهاةُ اللَّحْمِ من بينِ مُنْضِجٍ صَفيفَ شِواءٍ أو قَديرٍ مُعَجَّلِ

أشار كمال أبو ديب إلى وجود علاقة شفيفة وحميمة بين الفرس وفكرة الشبقية الّتي أسس عليها دراسته للمعلقة بكليتها[1]، وهذا الاستنتاج الّذي برهنه أبو ديب لا يمكن أن يستقيم في رؤية القراءة الثقافية للنصّ، فالشبقية كما يصورها أبو ديب في المعلقة تبدو فعلاً انتقامياً وتدميرياً ضد الزمن والوجود الإنساني، بيد أنّها في الوقت نفسه أسلوبٌ يلغي العقل في التعامل مع الأشياء، وتجعل المرء/ الشاعر مرتهناً لعواطفه ونزواته، وغير قادرٍ على استحداث أدواته وأنساقه الّتي تحفظ له اتزانَه وحكمته، والثأر لدم أبيه المسفوح.

ومما يبرهن نعمة العقل في حكاية الفرس الأسطوري، أن امرأ القيس لجأ إلى تحويل البقر الوحشي إلى ضحية/ فريسة لفرسه؛ على الرغم من أن صورة البقرة الوحشية وكذلك الثور الوحشي في الشعر العربي تحظى بتعاطف الشعراء في حالة موتها أو انتصارها مع إدراكنا لارتباط هذه الحالة بموضوعة المديح أو الرثاء[2].

---

(1) ينظر كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة (مرجع سابق)، ص 155.

(2) هذه إشارة سيميائية برهنها الجاحظ (ت255) في قوله: «ومن عادة الشعراء إذا كان الشعر مرثية أو موعظة أن تكون الكلاب هي الّتي تقتل بقر الوحش، وإذا كان الشعر مديحاً وقال كأن ناقتي بقرة من صفاتها كذا وكذا أن تكون الكلاب هي المقتولة، ليس على أنَّ ذلك حكاية عن قصة بعينها، ولكن الثيران ربّما جرحت الكلاب وربما قتلتها، وأما في أكثر ذلك فإنها تكون هي المصابة، والكلاب هي السالمة والظافرة، وصاحبها الغانم». ينظر: الجاحظ، الحيوان، الجزء الثاني، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، ط3، 1969، ص 20.

والذي يلحظ في هاته الأبيات أن الفرس يتموضع مكان الصائد وكلابه في قصة البقر الوحشي في القصيدة الجاهلية، في إطار حرص الشاعر على اختزال التفاصيل الدقيقة في هذا الصراع ليثبت خاصية السرعة في فرسه.

فالشاعر، إذن، يضطر إلى انتهاك محرمات الثّقافة وقيمها الشعورية ليؤكد رفضه للهزيمة أو الموت، وهو بهذا الصنيع يجعل الفرس علامة ثقافية تبرز تجليات الفعل البطولي لديه، وتشعره في إطار المجموع بحس الامتلاء، وواجب الإعداد الدائم لمهمات أخرى من أجل الثأر والسلطة:

فبـــاتَ عليـــه سَرْجُـــه ولجامُـــهُ ... وبـــاتَ بِعينـــي قـــائماً غـــيْرَ مُرْسَـــلِ

سادساً: مقطع المطر

ويكون مقطع السيل في نهاية المعلقة مشهداً إيجابياً في خضم مشاهد الانفعال والأمل والنعيم الّتي كشفتها القراءة النسقية لتلك المقاطع، يقول امرؤ القيس[(1)]:

أصـــاحِ تـــرى بَرْقـــاً أُريـــكَ وميضَـــهُ ... كَلَمْـــعِ اليـــدينِ في حبـــيٍّ مُكَلَّـــلِ[(2)]
يضـــيءُ ســـناهُ أو مصـــابيحُ راهـــبٍ ... أمَـــالَ السَّـــليطَ بالـــذُّبالِ المفتَّـــلِ[(3)]
قَعَـــدْتُ لـــه وصُـــحْبَتي بـــين ضَـــارِجٍ ... وبـــينَ العُـــذَيبِ بُعْـــدَما متأمَّـــلِ[(4)]
عَـــلاَ قَطَنـــاً بالشَّـــيْمِ أيْمَـــنُ صَـــوْبِهِ ... وأيسَـــرُهُ عـــلى السِّـــتارِ فَيَـــذْبُلِ[(5)]
فَأَضْـــحَى يَسُـــحُّ المـــاءَ حـــولَ كُتَيْفَـــةٍ ... يَكُـــبُّ عـــلى الأَذقـــانِ دَوْحَ الكَنَهْبُـــلِ[(6)]

(1) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، ص ص 99-111.
(2) الحبي: الداني من الأرض. المكلل: السحاب الّذي قد كلل بالبرق.
(3) السليط: الزيت. الذبال: الفتائل.
(4) ضارج والعذيب موضعان.
(5) قطن: جبل في أرض بني أسد. الشيم: مراقبة البرق. الستار ويذبل: موضعان.
(6) كتيفة: موضع. الدوحة: الشجرة العظيمة. الكنهبل: شجر.

وَمَــــرَّ عـــلى القَنَـــانِ مـــن نَفَيانِـــهِ فـأَنْزَلَ مِنْـهُ العُصْـمَ مِـنْ كـلِّ مَنْـزِلِ[1]
وتَــيْماءَ لم يَـتْرُكْ بهـا جِـذْعَ نَخْلَـةٍ ولا أُجُمـــاً إلاَّ مَشـــيداً بِجَنْـــدَلِ[2]
كــأَنَّ ثَبِــيراً في عــرانينِ وَبْلِــهِ كَبِــيرُ أُنـــاسٍ في بِجـادٍ مُزَمَّــلِ[3]
كــأَنَّ ذُرى رَأْسِ المُجَيْمِــرِ غُــدْوَةً مِـنَ السَّـيْلِ والغُثَّـاءِ فُلْكَـةُ مِغْـزَلِ[4]
وأَلْقَــى بِصَــحْراءِ الغَبِـيطِ بعَاعَــهُ نُــزُولَ الـيَماني ذي العيـابِ المحمَّـلِ[5]
كَــأَنَّ مَكَــاكِيَّ الجِـــواءِ غُديَّـــةً صُــبِحْنَ سُـلافاً مـن رَحيـقٍ مُفَلْفَـلِ[6]
كَــأَنَّ السِّــباعَ فيــه غَرْقَــى عَشِــيَّةً بأَرجَائِـهِ القُصْـوى أَنَـابِيشُ عُنْصَـلِ[7]

ينبني مقطع المطر في نهاية المعلقة على محاور ثلاثة أساسية هي (الإنسان، والمطر، والمكان). وينفرد المكان، في إطار الحدث الرئيس/ المطر، بحضور مكثّف ومحدّد «ضارج، والعذيب، وقطن، والستار، ويذبل، والقنان، وتيماء، وثبير، ورأس المجيمر، وصحراء الغبيط».

إنَّ مقطع المطر يضمر في نسقيته فكرة الطوفان الّتي بات الشاعر يرقبها في صحبة المجموع «قعدت له وصحبتي... »، معلقاً على هذا الطوفان آمالاً في تغيير الواقع إنسانياً وزمانياً ومكانياً. وبناء على ذلك، فإن السيل ناتج المطر يتّسم بقدرة التغيير الشمولية الّتي تصيبُ المكان على تعدد أسمائه؛ وكأنَّ فاعلية السيل في تغيير معالم الطبيعة تتسق تماماً مع

---

(1) القنان: جبل بني أسد. العصم: تيوس الجبال.
(2) تيماء: موضع. الأجم: البيوت المسقفة. الشيد: الجصّ.
(3) ثبير: جمل بمكة. عرانينه: أوائله. الوابل: المطر العظيم. البجاد: الكساء. مزمل: ملتف.
(4) المجيمر: جبل لبني فزارة.
(5) صحراء الغبيط: أرض بني يربوع. بعاعه: ثقله. ذي العياب المحمل: أي التاجر اليماني الّذي يحمل صنوفاً من الثياب.
(6) المكاكي: طائر. الجواء: مكان. السلاف: أول ما يعصر من الخمر. الرحيق: الخمر.
(7) الأنابيش: العروق. العنصل: بصل بري.

سعي الشاعر الذؤوب إلى تغيير موقف القبيلة/ المجتمع من تاريخ سلطة أبيه، ومن ثَمَّ احتواء هذا المجموع في علاقة تصالحية جديدة، تبعث الحياة والوحدة في إطار سلطةٍ جديدةٍ.

وتظهر القراءة الفاحصة أنَّ موقف الشاعر من هذا السيل المدمّر كان مشبعاً بعلامات السرور والإعجاب، لأنَّ هذا المطر يغدو فعلاً تطهيريًّا ومقدساً يرتبط بثقافة الرهبنة الّتي يصرّ عليها الشاعر في أكثر من موضع «يضيء سناه أو مصابيح راهب.. » بحيث يخلّص الواقع الإنساني من دنس الطللية الّتي تجلّت تعقيداتها في مقدمة المعلقة؛ مثلما يوحّد الإنساني المتعدد والمتشرد «الأنساق الأنثوية: العذارى، وعنيزة، وفاطمة، وبيضة الخدر، والذئب» في ظلّ هوية المجموع الّذي يرفل بنعيم التطهير والخصب والارتواء:

وألْقَى بِصَحْراءِ الغَبيطِ بعَاعَهُ   نُزُولَ اليَماني ذي العيابِ المحمَّلِ

فهذا السيل، إذن، حدث طوفاني وثورةٌ علويَّةٌ جبارة تتوج في حضورها المهيمن رحلة العناء الّتي كابدها الشاعر بالنجاح والانتصار، إنها ثورة تمسح آثار الدم بقوة الماء، وتلفظ الدنس والغثاء من بنية القبيلة «كأن ذرى رأس المجيمر غدوة من السيل والغثاء فلكة مغزل»، وتؤسس واقعاً يفيض بالحياة وصوت الفرح والانبعاث، وتغرق فيه رواسب الطللية التشرد والخوف والاندثار بعد ولادة الأمن والأمل:

كَأَنَّ مَكَاكِيَّ الجِواءِ غُدَيَّةً   صُبِحْنَ سُلافاً من رَحيقٍ مُفَلْفَلِ
كَأَنَّ السِّباعَ فيه غَرْقَى عَشِيَّةً   بأَرجَائِهِ القُصْوى أَنَابِيشُ عُنْصَلِ

ويتشابه مقطعا الفرس والسيل في معلقة امرئ القيس من حيث الحركة والسرعة وشمول الفعل، وهي مقومات تصنع الأمل والحياة في عالم الشاعر. فقد كان السيل حاضراً في صورة الفرس «كجلمود صخر حطه السيل من عل»، إذ يغدو هذا الانصهار بين المقطعين إرهاصاً باندغام الفرد مع الجماعة، وإذعان النسق الجمعي المعارض لإرادة الشاعر «فظل طهاة اللحم من بين منضجٍ... »، «ورحنا يكاد الطرف يقصر دونه... »، «أصاحِ ترى برقاً أريك وميضَه... »، «قعدت له وصحبتي... ».

فالعلاقة بين نسقي الفرس والسيل هي علاقة تفاعلية منتجة، فكلاهما قادرُ على التاثير والتحويل بفعل ثقافة العمل. فالفرس بما يمتاز به من صفات خارقة أسهم في خلق مجموع/ مجتمع، موحّد ومتحضر كما بدا للمتلقي في قول الشاعر:

فظَلَّ طُهاةُ اللَّحْمِ من بين مُنْضِجٍ صَفيفَ شِواءٍ أو قَديرٍ مُعَجَّلِ

وكذلك الأمر ينسحب على الوظيفة الّتي أداها السيل في خاتمة المعلقة؛ فهو أي السيل يضرب بقوته قمم الجبال والأشجار والقصور المشيدة. وهذه الوظيفة المتحصلة، حسب القراءة الثقافية، تومئ إلى تجاوز قيم الثبات والعلوّ/ الاستعلاء الأرستقراطي الّتي كانت سائدة في نظام الأبوية ماضياً، واستبدالها بمفهوم جديد للسلطة والسيادة:

كأَنَّ ثَبيراً في عرانينِ وَبْلِهِ كَبيرُ أُناسٍ في بِجادٍ مُزَمَّلِ

1-3. تركيب:

لقد شكلت معلقة امرئ القيس، كما بدا في هاته المقاربة، نموذجاً للنص الأيديولوجي/ السياسي بفعل اكتناه حركية الأنساق الثقافية في المقاطع المتعاضدة والمؤسسة لهيكلية النصّ.

وقد برهنت القراءة الفاحصة أن هاته الأنساق الثقافية ذات دلالات سيميائية تنتمي إلى السياق الاجتماعي، والتجربة الإنسانيّة المؤطرة لعالم الشاعر.

فإذا كانت الطللية في فاتحة النصّ مسؤولة عن تهدّم البناء الاجتماعي، وغياب السلطة السياسية، وتشكل الخواء المكاني؛ فإن امرأ القيس تمكن في معلقته من استحداث أدوات واستراتيجيات ثقافية واعية شكلتها مقاطع المعلقة؛ إذ أسهمت هاته الأدوات في تأسيس ملامح هوية جديدة للمجتمع الجديد/ السلطة الجديدة الّتي تنعتق من إكراهات المكان، وتجليات الفقد السلطوي، لتعلن فاعلية الذات وتمركزها في إطار الجماعة.

وقد كانت هاته الرؤية مساراً حالماً بالنسبة لامرئ القيس؛ لأن منطق التصالح بين الذات والقبيلة يمنح تلك الذات شرعية التمثيل السلطوي.

الفصل الثاني

تمثيلات السلطة:

قراءة تفكيكية في معلقة عمرو بن كلثوم

2-1. النقد التفكيكي: المتن وآفاق التنظير

يمكننا القول إن التفكيكيةDeconstruction بدأت في الستينيات، إذ «أخذ منظرها جاك دريدا Jacques Derrida عام 1967 يصف الأحداث المهمّة التي رآها تأخذ مكانة في تاريخ الفلسفة، ولاسيما تلك الأحداث المتعلقة بأسلوب الغرب في كيفية التصور والإدراك المعرفي»(1).

وقد أوضح دريدا في دراسته «البنية، والإشارة، واللعب» أنَّ السلطة في الفكر الغربي تدرك بوصفها وجوداً داخل البنية ، وتتخيل لتصبح مركزية بإحكام حيث لا يمكن استبدال المضامين، والعناصر، والمصطلحات بشكل دائم(2).

ولفظة التفكيكية التي هي من صنع دريدا جاءت استجابة لفكرة مارتن هايدغر Martin Heidegger حول التحليل التقويضي، لاسيما محاولته في تحديد الزمن بوصفه عنصراً حاسماً في طريقة فهمنا للعالم(3) .

---

(1) Con Davis ,Robert, Schleifer, Ronald, Deconstruction and post structuralism, Literary Criticism (Literary and Cultural Studies), 4th Edition, Longman, New York, 1998, p. 320.

(2) Ibid, p. 320.

(3) Con Davis, Robert, Schleifer Ronald, Criticism and Culture:The Role of Critique in modern Literary Theory, P. 160.

ولهذا فإن النقد التفكيكي «يفحص فرضيات التصور العقلي من أجل استجواب حقائق'الحدث الذاتي' ، إنّه يفحص شرعية السياقات النصية المترابطة في إطار فهم وجودها الزمني واستدعاءاته»[1].

ولذلك تبدو التفكيكية في رؤية النقاد التفكيكيين «استراتيجية في القراءة Strategy of Reding»[2] .

ويصف دريدا القراءة التفكيكية بأنها انطلقت من الإرث الفلسفي بفعل مصطلحين متضادين ينوجدان بوصفهما حالة فوقية عامة، وحالة دونية خاصة[3]. ويشير دريدا إلى أنّ «هذه التعارضات في الثقافات الغربية غالباً ما تكون أنساقاً مهمة في الفكر الفلسفي من قبيل: الصواب / الخطأ، والصحة / المرض، والذكورة / الأنوثة، والطبيعة/ الثقافة، والفلسفة / الأدب، والكلام / الكتابة، والجدية / اللعب، والعقل/ الممارسة»[4].

يؤكد التفكيكيون مقولة» لاشيء خارج النص Nothing exists outside the text[5]

ولهذا فإن التفكيكية «تعمل، كما يقول ليتش Leitch ، من داخل النص لتبحث عن الأثر trace ، وتستخرج من جوف النص بناه السميولوجية المختفية فيه، والتي تتحرك داخله كالسراب» [6]

وبما أنّ الأثر الذي صاغه دريدا بوصفه بديلاً لإشارة سوسير تشكيل ناتج عن الكتابة[7]، فإن التفكيكية «تعتمد على بلاغيات النص لتنفذ منها إلى منطقياته فتنقضها،

---

(1) Criticism and Culture, p. 152.
(2) Deconstruction and post structuralism, p. 323.
(3) Ibid, p. 323.
(4) Ibid, p. 323.
(5) Norris,Christopher,Truth and The Ethics of Criticism, Manchester university press, Manchester and New York, 1994, p. 44.
(6) الغذامي، عبد الله، الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، ص57.
(7) المرجع نفسه، ص 54.

وبذا يقضي القارئ على (التمركز المنطقي) في النص كما هو هدف دريدا، بيد أن الغرض أخيراً ليس الهدم، ولكن إعادة البناء»[1]. أي أنّ القراءة التفكيكية تبدو» قراءة مزدوجة تسعى إلى دراسة النص (مهما كان) دراسة تقليدية أولاً لإثبات معانيه الصريحة، ثم تسعى إلى تقويض ما تصل إليه من نتائج في قراءة معاكسة تعتمد على ما ينطوي عليه النص من معانٍ تتناقض مع ما يصرّح به»[2].

وبناء على ذلك فإن ما يهدف دريدا إلى تحقيقه في التفكيك النصي يكمن في أن» يكون الخطاب، والخطاب الأدبي خاصة ، تياراً غير متناه من الدوال، وبوساطة الكلمات فقط، يمكن الإشارة إلى كلمة ما دون أخرى»[3]. وهذا بدوره «يفضي إلى توالد مستمر للمعاني، لا بسبب من تقرير دلالاتها، بل من اختلافاتها المتواصلة مع المعاني الأخرى، ولما كانت هذه المعاني لا تعرف الثبات والاستقرار، فإنها تبقى مؤجلة ضمن نظام الاختلاف، وتظل محكومة بحركة أفقية وعمودية، دونما توقع نهاية محددة لها»[4].

وإذا كانت المعاني النصية، كما يقول التفكيكيون، مرجأة، فإنّ « الاختلاف والإرجاء يعملان معاً، ويهبان اللغة قدرتها على الانتشار Dissemination، ومعنى ذلك أن كل عنصر لغوي مكتوب أو منطوقgrapheme أوphoneme على الترتيب يحدث تأثيره من خلال الآثارtraces التي تخلفها أو تشاركها فيه شتى العناصر الأخرى، والتي يرتبط بها داخل سلسلة ما أو نظام ما»[5]. ولهذا يدعو دريدا إلى أن» تنصب الدراسة التفكيكية على النصوص، وأن تحللها عن كثب للكشف عن أي ثغرات من القلقaporia ، أي عدم اليقين، أو بمعنى أوضح ما لا يمكن الوثوق منه، فهذه هي التي ينفذ منها الكاتب إلى ما

---

(1) الخطيئة والتكفير، ص 58

(2) الرويلي ، ميجان، البازعي ، سعد، دليل الناقد الأدبي:إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً، ص 108.

(3) إبراهيم، عبد الله، المركزية الغربية: إشكالية التكوّن والتمركز حول الذات (المطابقة والاختلاف)، المركز الثقافي العربي (بيروت، الدار البيضاء)، ط1، 1993، ص318.

(4) المرجع نفسه، ص 318.

(5) عناني، محمد، المصطلحات الأدبية الحديثة، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص 139.

يسميه المدلولات المتعالية transcendentel signifies، أي المفاهيم التي يعدها ميتافيزيقية مثل الطبيعة، والوجود، واللاوعي وما إلى ذلك»[1].

وعندما يمارس التفكيك على نصٍّ ما، فإن دوره لا يقتصر، كما يذهب دريدا في كتابه الاختلاف، على كشف المعاني والدلالات الخفية التي لم تخطر ببال صاحب النص أو محركه الأصلي فحسب، بل إنّه يولّد نصاً جديدا يتطلب بدوره تفكيكاً آخر يمكن أن يدحض المعاني والدلالات المكتشفة، مما يؤدي إلى توليد نصّ جديد ينبغي تفكيكه هو الآخر،وذلك إلى ما لا نهاية، أي أنّه ليست هناك حقيقة أبدية، ولا حتى نسبية بما فيها التفكيك نفسه»[2]. ولذلك يرى ماشيري أنّ «التفكيك يكشف التناقضات الداخلية التي تعمل داخل نص ما، ويمكن أن تكون أيديولوجية معارضة للأيدلوجية الصريحة الطافية على سطحه، مما يذكرنا بالبنية السطحية والبنية العميقة عند دي سوسير»[3].

ويلخص الناقد التفكيكي فيرتون. و. جراس رؤيته لمسارات النقد التفكيكي بقوله: «ترجع أهمية الأدب، في ظل التفكيكية، إلى طاقته في توسيع حدوده بهدم أطر الواقع المتعارف عليها (التقليدية)، ومن ثم فهو يميط اللثام عن طبيعتها التاريخية العابرة (المؤقتة)؛ فالنصوص الأدبية العظيمة دائماً ما تفكك معانيها الظاهرة، سواء كان مؤلفوها على وعي بذلك أم لا، من خلال ما تقدمه مما يستعصى على الحسم (ما لا يمكن القطع به)، ويجب على القراءة التفكيكية للنص أن تفك(عُقَد) خيوطه»[4].

وإذا كان الاستنطاق في النقد التفكيكي يقضي أن يوضع الشي المستنطق موضع تساؤل[5]، فإن القراءة التفكيكية لنصّ شعري تاريخي كما هو الشأن في معلقة عمرو بن

(1) المصطلحات الأدبية الحديثة، ص 142.
(2) الكومي، محمد شبل، المذاهب النقدية الحديثة: مدخل فلسفي، ، 319.
(3) المرجع السابق، ص 320.
(4) عناني، محمد، المصطلحات الأدبية الحديثة (مرجع سابق)، ص 146.
(5) سلفرمان، ج. هيو: نصيات بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي (بيروت، الدار البيضاء)، ط1، 2002، ص78.

كلثوم توظّف طاقتها النقدية بغية مساءلة هذا النص ومن ثم تفكيك نسقياته الأيديولوجية، وما تنطوي عليه من تمثيلات سلطوية متعارضة؛ فالنصوص» تؤثر في صيغة التمثيل، والتمثيلات تحدد في الوعي الاجتماعي من خلال النصوص»[1]. وينضاف إلى ذلك أنّ «السلطة تحتاج لأن تخفي/ تحجب كيفية تأثيرها، ولكنها بشكل زائف تحتاج في الأوقات المحددة لأن تصنع وجودها المرئي»[2].

وهكذا فإن التمثيلات «تعدّ، من جهة أولى، وسيلة من وسائل إخضاع الآخرين والهيمنة عليهم، ومن ثمّ المحافظة على استمرار القوة ودوام الهيمنة، ومن جهة ثانية، فإنّ التمثيلات تعمل كأداة من أدوات هذه القوة والهيمنة، إنها وسيلة من وسائل إخضاع الآخرين والهيمنة عليهم، ومن ثمّ المحافظة على استمرار القوة ودوام الهيمنة»[3].

وتبرهن القراءة التفكيكية لمعلقة عمرو بن كلثوم أنَّ التمثيلات السلطوية المتعددة في بنية القصيدة تتمحور في حضورها الجدلي حول فكرة الصراع بين نسقين أساسيين، يحاول كلّ منهما الهيمنة على النماذج الإنسانية عبر تمثيلاتها النصية، وهذان النسقان هما: نسق السلطة الحاكمة عمرو بن هند، ونسق السلطة المعارضة ويمثله صوت الشاعر عمرو بن كلثوم، إذ يحاول كل نسق أن يؤسس ذاته على حساب الآخر. وهذه الفكرة يجد المتلقي العارف أصداءها في النقد المعاصر عند فوكو M Foucalt. ، إذ إن» أفكار فوكو اللاحقة حول كيفية بناء الذات يمكن تحديدها من خلال ضدها الذي هو أجنبي أو ما يسمى بـ«الآخر»[4].

فالشاعر عمرو بن كلثوم / النسق المعارض يسعى في هاته القصيدة/ الخطبة إلى قلب المعادلات النسقية والثنائيات الضدية عبر التمثيلات السلطوية المختلفة؛ وذلك بغية

---

(1) برانيغان، جون، السلطة وتمثيلها: قراءة تاريخانيه في قصة» أثلجت» ل«ريتشارد جيفري، ترجمة: يوسف عليمات، ص 105.

(2) برانيغان، جون، السلطة وتمثيلها، ص100.

(3) كاظم، نادر، تمثيلات الآخر: صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص 43.

(4) السلطة وتمثيلها، ص 101.

تقويض مركزية النسق المهيمن/ عمرو بن هند، وتأسيس مركزية ذاتية- قبلية- تتسم بالرفض والمقاومة

ولاشك في أن هذا الفكر الحجاجي المعارض في نصّ المعلقة يجسد ثقافة واعية لدى الشاعر الجاهلي في رؤيته لمجتمعه وما يدور فيه من أحداثٍ وصراعات وآمال وإحباطات. وهذا القول ينسجم، حقيقة، مع ما يذهب إليه الناقد كلنر D. A. kellner عندما فرّق بين ثلاثة أنواع لقراءة الرفض أو المقاومة، هي قراءة الهيمنة، وقراءة التحاور، وقراءة المعارضة على أساس أن النظر النقدي لثقافة الوسائل ، حسب مصطلح كلنر، يعتمد على أخذ النصّ مقروناً في تفاعلاته مع المجتمع، وتقاطعاته مع أنظمة الإنتاج وأنظمة الاستقبال، وذلك للكشف عن التعقيدات القائمة فيما بين النصوص والجمهور، والقوى التي تتولى إنتاج الوسائل، في حركة السياق الاجتماعي والتاريخي[(1)].

2-2. الإجراء النقدي: تمثيلات السلطة: قراءة تفكيكية في معلقة عمرو بن كلثوم

تظهر القراءة الفاحصة في معلقة عمرو بن كلثوم تجلياتٍ فكرية مكثفة لموضوعه السلطة بوصفها إشكالية نسقيه تجلّي في أبعادها الدلالية رؤية الشاعر الجاهلي تجاه مجتمعه، وهي رؤية وجودية نافذة تقرأ الواقع بكلية تفاصيله، وتحاول بثقافتها الإبداعية رصد هذا الواقع وتشظيات آماله وآلامه.

والسلطة كما تبدو في هاته المعلقة تطرح قيماً ومفهوماتٍ جدلية متنوعة، وذلك من خلال النماذج الإنسانية التي تشكل بدورها فاعليات إشارية ذات فضاءاتٍ ممتدة تتماس في جوهرها مع عالم الشاعر الجاهلي وقضاياه الكونية.

وانطلاقاً من هذا التصور، فإن القراءة التفكيكية لمعلقة عمرو بن كلثوم تكشف، لأول وهلة، نماذج إنسانية ذات دلالاتٍ سلطوية عاينها الشاعر في إطار سياقاتها الثقافية

(1) الغذامي، عبد الله، النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص22.

والاجتماعية. ويمكن تفكيك هاته النماذج السلطوية في بنية المعلقة على النحو الآتي في ضوء شرح الخطيب التبريزي[(1)]:

أولاً: سلطة الأنثى الساقية (الأبيات 1-7).

ثانياً: سلطة الظعينة المفارقة (الأبيات 8-19).

ثالثاً: سلطة الفحل الحاكم (الأبيات 20-51).

رابعاً: سلطة الذاتي / القبلي (الأبيات 52-66).

خامساً: سلطة الآخر: القبلي المضاد (الأبيات 67-82).

سادساً: سلطة الظعينة المحاربة (الأبيات 83-94).

أولاً: سلطة الأنثى الساقية

من اللافت للنظر في هاته المعلقة أن المرأة تمثل حضوراً مهيمناً وواضحاً، ولا غرابة في ذلك ما دامت المرأة تجسد في فكر الشاعر الجاهلي قيمة إشارية ترتبط بمعاني الخصب والشرف والحياة.

إن إدراك الشاعر الجاهلي لهاته القيم والمفاهيم التي تجسدها المرأة في الحياة، جعله يتخذ المرأة نموذجاً إنسانياً ينطلق من خلاله للتعبير عن كينونته، والبحث عن آليات متجددة للحفاظ على هاته الكينونة وتلك الهوية.

ويمكن أن نلحظ في شريحة الأنثى الساقية كيف تتمظهر المرأة بوصفها واهبة لنعمة اللذة، وسيّدةً يذعن لسلطتها الشاعر الفحل أو المجموع الفحولي، يقول عمرو بن كلثوم في هاته الشريحة[(2)]:

(1) التبريزي، الخطيب، شرح القصائد العشر، صنعة الخطيب التبريزي، تحقيق: فخر الدين قباوة، منشورات دار الافاق الجديدة، بيروت، ط4، 1980، نصّ المعلقة ص ص320-367.

(2) شرح القصائد العشر، ص ص 320-324.

أَلاَ هُبِّي بِصَحْنِكِ فَاصْبَحِيْنَا وَلاَ تُبْقِي خُمُورَ الأَنْدَرِيْنَا[1]
مُشَعْشَعَةً كَأَنَّ الحُصَّ فِيْهَا إِذَا مَا المَاءَ خَالَطَهَا سَخِيْنَا[2]
تَجُوْرُ بِذِي اللُّبَانَةِ عَنْ هَوَاهُ إِذَا مَا ذَاقَهَا حَتَّى يَلِيْنَا[3]
تَرَى اللَّحِزَ الشَّحِيْحَ إِذَا أُمِرَّتْ عَلَيْهِ لِمَالِهِ فِيْهَا مُهِيْنَا[4]
صَدَدْتِ الكَأْسَ عَنَّا أُمَّ عَمْرٍو وَكَانَ الكَأْسُ مَجْرَاهَا اليَمِيْنَا[5]
وَمَا شَرُّ الثَّلاَثَةِ أُمَّ عَمْرٍو بِصَاحِبِكِ الذِي لاَ تَصْبَحِيْنَا
وَإِنَّا سَوْفَ تُدْرِكُنَا المَنَايَا مُقَدَّرَةً لَنَا وَمُقَدِّرِيْنَا[6]

تؤدي «ألا» في فاتحة النص وظيفة أسلوبية تنبيهية تبرز صوت الشاعر التائق إلى تحقيق اللذة، والتخلص من السكونية التي تحرمه الانتشاء والفاعلية في الوجود، وقد عبّرت الصيغ الآمرة «ألا هبّي بصحنك فاصبحينا، ولا تبقي خمور الأندرينا»، في حوار الشاعر مع الأنثى الساقية عن حقيقة البحث الدائب عن فكرة اللذة. وهذا الإلحاح من لدن الشاعر يجعل المتلقي يتوقع أن ثمة ضغوطاً نفسية أضحى يواجهها الشاعر، مما جعله يطلق إشاراته التنبيهية والتحضيضية ليدرك مبتغاه وخلاصه من واقعه المأزوم في ثقافة الخمر. ومن هنا، فقد «اكتسى هذا الأمر في سياق إنشاد المعلقة دلالة عميقة عكست ما كان يعجّ به صدر الشاعر بعد أن بطش بـ«عمرو بن هند»، وردّ الاعتبار لقبيلته، وكرامة أمه، إذ سيق الخطاب في نسق الامتلاء بالعظمة والكبرياء»[7].

(1) الصحن: القدح العظيم. الأندرون:قرى بالشام.
(2) شعشعت الشراب: مزجته بالماء. الحص:نبت في نوار أحمر يشقه الزعفران.
(3) تجور: تعدل. اللبانة: الحاجة.
(4) اللحز:البخيل. إذا أمرّت:إذا أديرت.
(5) صددت: صرفت.
(6) المنايا: الأقدار.
(7) فوغالي، باديس، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2007، ص110.

إنَّ موضوعة الأنثى تشكل في بنية المعلقة نواة مركزيَّة تنفتح، دلالياً، على موضوعاتٍ وإشكالياتٍ وثيقة الصلة بانفعالات الشاعر وتوجساته، فالأنثى في رؤية عمرو بن كلثوم هي واهبة اللذة والنشوة ، والمتمكنة من بناء الذات بفعل حركيتها وقدرتها على تغيير الواقع.

وتبدو الخمر التي يتوق الشاعر إليها في هذا النّص محملة بإشاريات المهارة «مشعشعة كأن الحصّ فيها...»، والقدرة على التحويل من النقيض إلى النقيض «تجور بذي اللبانة عن هواه... ، ترى اللحز الشحيح... لماله فيها مهينا».

ونلحظ الشاعر يجسد فاعلية هاته الخمر من خلال التمثيل بنموذجين إنسانيين مقهورين «ذو اللبانة، واللحز الشحيح»، مما يضفي على الخمر هالة أسطورية تنقذ هذين النموذجين من إحباطات الواقع، وإسار الهمّ والألم.

وتتجلى سلطة الساقية في الشريحة الخمرية ، إذن، من خلال تدرجها في التأثير على الشاعر، وإثارة انفعالاته بفعل تكريس ثقافة التجاوز. فالساقية، كما نلحظ ، تخرق عُرفاً في تغييرها مجرى الكأس، وقد أحسّ الشاعر نتيجة هذا الصنيع أو الإجراء بهامشيته ودونيته عبر الدلالة التي يشي بها التحوّل من اليمين إلى الشمال:

صــددتِ الكــأسَ عنَّــا أمَّ عمــروٍ وكــانَ الكَــأسُ مجراهــا اليَمينــا

لقد جسَّد صوت الشاعر في حواره مع الساقية صورة الرفض المطلق لكل فِعلٍ إنساني أو رمزي ينتهك انسانيتة أو يلغي وجوده، لأن قولَه «وكان الكأسُ مجراها اليمينا» يمثل إشارة حرَّةً لمركزية الشاعر ومكانته في الحياة، وأنه أهلٌ للتقدمة في كلِّ أمر.

ونلحظ أن ثقافة التجاوز التي مارستها الأنثى الساقية هاهنا تتحول في رؤية الشاعر إلى قضية في الصراع بين الخير والشر حينما يقول:

ومــا شرُّ الثلاثــة أُمّ عَمــروٍ بصــاحِبِكِ الــذي لاتصــبحينا

وهذا المعنى يؤكِّد تارة أخرى رفض الشاعر لتبدّل القيم وتحوّلاتها ؛إذ إنَّ لذة النعمة وفضيلة السيادة يجب أن تكون في مسار الخير لا الشرّ.

إنَّ حِرمان الشاعر من لذة الخمر بوصفها رمزاً لانتشاء الذات وحضورها السلطوي يوحي بحسّ الغياب والاغتراب في إطار الجموع «وما شرُّ الثلاثة أم عمرٍو» . وبناء على هذا، يمكننا القول إنَّ رغبة الشاعر في استحداث ثقافة تجاوز الآخر الإنساني على تعدّده تجسد سياسة حكيمة في إعلان التمرد على أية سلطة تتجاوزه أو تهدّد وجوده، كما أنَّ هذا الفعل التجاوزي يشي منذ بداية النصّ بإرهاصات مشوبة بالتوتّر مع النماذج الإنسانية التي يحاورها الشاعر في معلقته.

لقد جوبه طلب الشاعر للذة «ألاهبّي بصحنك....» بالرفض من قبل الساقية «صددت الكأس عنَّا أم عمرٍو....»، وفي هذا المنحى إشارة دالَّة على إمكانية تأجج الصراع بين نسقين ضديين يسعى كلّ منهما إلى تأكيد وجوده على حساب الآخر.

ولعلّ النسقية المضمرة التي تحملها خصيصة الكنية «أم عمرو... » التي تكرّرت مرتين في افتتاحية المعلقة تبرهن بدقة على حقيقة تبرّم الشاعر من سلطوية الاسم «عمرو..» في إطار هاته التلازمية بين حضور اللذة وغيابها ، أو ثنائية الخير والشر التي ألمحنا إليها سالفاً، أوجدلية البقاء والفناء التي يطرحها الشاعر بداية لتكون مصيراً متوقعاً ومحتوماً في ضوء فلسفة الصراع الإنساني. وانطلاقاً من جدلية الحضور والغياب التي أخذت تفرض حضوراً طاغياً في بنية الشريحة الخمرية، فإنَّ بنية المعلقة بشكل عام تتفتح هي الأخرى على جدلياتٍ فكرية وفلسفية لا حصر لها.

ثانياً: سلطة الظعينة المفارقة

وأمّا التجلّي السلطوي الثاني في هاته المعلقة، فيتمثل في صورة الظعينة المفارقة، إذ يقول الشاعر[1]:

قِفِـــي قَبْـــلَ التَّفَـــرُّقِ يَـــا ظَعِيْنـــا نُخَـــبِّرْكِ اليَقِـــيْنَ وَتُخْبِرِيْنَـــا[2]

(1) شرح القصائد العشر، ص ص 324-331.

(2) ياظعينا: معناها يا ظعينة.

بِيَــــوْمِ كَرِيْهَـــــةٍ ضَرْبــــاً وَطَعْنـــــاً أَقَــــرَّ بِـــــهِ مَوَالِيْــــكِ العُيُوْنَــــا[1]
قِفِــي نَسْــأَلْكِ هَــلْ أَحْــدَثْتِ صُرْمــاً لِوَشْــكِ البَـيْنِ أَمْ خُنْــتِ الأَمِيْنَــا؟[2]
تُرِيْـــكَ إِذَا دَخَلْـــتَ عَــلَى خَــلاَءٍ وَقَــدْ أَمِنْــتَ عُيُــوْنَ الكَاشِــحِيْنَا[3]
ذِرَاعِـــي عَيْطَــــلٍ أَدَمَــــاءَ بِكْــــرٍ تَرَبَّعَـــتِ الأَجَــــارِعَ، والمُتونـــا[4]
وثَــدْياً مِثْــلَ حُــقِّ العَــاجِ رَخْصَــاً حَصَــاناً مِــنْ أُكُــفِّ اللاَّمِسِــيْنَا[5]
ومَتْنَــــي لَدِنَـــةٍ طالَـــتْ، ولاَنَــت رَوَادِفُهَــــا تَنــــوءُ بِــــمَا يَلِيْنَــــا[6]
تَـــذَكَّرْتُ الصِّــبَا وَاشْــتَقْتُ لَمَّــا رَأَيْـــتُ حُمُوْلَهَــا أُصُــلاً حُــدِيْنَا[7]
وَأَعْرَضَـــتِ اليَمَامَــــةُ وَاشْــمَخَرَّتْ كَأَسْــــيَافٍ بِأَيْــــدِي مُصْــــلِتِيْنَا[8]
فَــمَا وَجَــدَتْ، كَوَجْــدِي أُمُّ سَــقبٍ أَضَـــــلَّتْهُ فَرَجَّعــــتِ الحَنِيْنَــــا[9]
ولاَ شَــــمْطَاءُ، لَمْ يَــتْرُكْ شَــــقَاهَا لَهَــــا مِــــن تِسْــعَةٍ إلاَّ جَنِيْنَــــا[10]
وإِنَّ غَـــداً، وَإِنَّ اليَـــوْمَ، رَهْــــنٌ وَبَعْــــدَ غَـــدٍ، بِــــمَا لاَ تَعْلَمِيْنَــــا

(1) بيوم كريهة: أي بيوم وقعة كريهة. الموالي: العصبة.
(2) الصرم: القطيعة. البين: الفراق.
(3) الكاشح: العدو.
(4) العيطل: الطويلة العنق. الأدماء: البيضاء. تربعت: رعت نبت الربيع. الأجارع: جمع أجرع وجرعاء، وهو من الرمل : ما لم يبلغ أن يكون جبلا. المتون: جمع متن، وهو ما غلظ من الارض.
(5) الرخص:اللينة. الحصان: العفيفة.
(6) اللدنة :اللينة . روادفها :أعجازها. تنوء: تنهض.
(7) الحمول: الإبل التي تحمل عليها الأثقال . الأصل: الأصيل.
(8) أعرضت: ظهرت وبدت. اشمخرت: طالت. اليمامة:مكان. المصلت:الشاهر سيفه.
(9) أم سقب : الناقة
(10) الشمطاء: التي ليست بشابّة.

تمثل الظعينة في وعي الشاعر قوة سلطوية بوصفها نموذجاً للكمال الإنساني الأنثوي الذي يجذّر نسغ الحياة وقيمة الوجود، وما الخطاب الآمر المندغم بالنداء «قفي... ياظعينا» إلاّ دعوة للتعقل والتمهل قبل تحقيق معنى الغياب/ الفراق، والسعي نحو المصير المجهول بعد تدمير صورة الاكتمال الحقيقي والفاعل الذي يبتغيه الشاعر، ومن ثمّ تفعيل دور الحوار الإنساني بنموذجيه (الفحولي/ الشاعر «نخبرك» والأنثوي/ الظعينة «تخبرينا»)، حتى تتحقق اليقينية التي تصدح بها عقيرة الشاعر رفضاً لمنطق التحوّل نحو متاهات وآفاقٍ ملتبسة. ولهذا، «فالقصيدة الظعينية بفعل ارتباطها بالحرب، تجسد خطاباً حجاجياً معارضاً يتبناه الشاعر الجاهلي نتيجة الطارئ والمتحول الذي يهدد مجتمعه»[1]، إذ تبدو «قصيدة الظعائن في الشعر الجاهلي مرتبطة بموقف سياسي ورؤية أيديولوجية للشاعر الجاهلي إزاء قضية الحرب أو الصراع في المجتمع الجاهلي»[2].

ويشي متن الحوار/ الإخبار الذي يؤسّس له عمرو بن كلثوم في خطاب الأنثوي بنزعة إنسانية حادّة نحو العنف بوصفه أداةً لإثبات الذات وتمظهراتها الفحولية، من خلال تماهيات هاته الذات مع قانون الزمنية:

بِيَـــوْمِ كَرِيْهَـــةٍ ضَرْبـــاً وَطَعْنـــاً   أَقَـــرَّ بِـــهِ مَوَالِيْـــكِ العُيُوْنَـــا

وما من شك في أنَّ تفعيل ثقافة العنف في هذا المقطع يشكل سياسة ذكية في وقف حركية الزمن السالب «الرحلة الأنثوية صوب المجهول»، مثلما أن هاته السياسة في الوقت نفسه تبرهن ذلك الحضور السلطوي للشاعر الفحل الذي يواجه كلّ سلطةٍ بمنطق القهر.

ويبدو انفعال الشاعر بحدث الرحلةِ عبر نموذجه الأنثوي واضحاً، وله دلالته المتشظية ذات العلائق والأبعاد الإنسانية، وهذا ما يمكن أن يلحظ في إطار هذا السؤال المعرفي الذي يبحث في فلسفة العبور من عالم الواقع/ الحياة إلى عالم المجهول/ الموت:

---

(1) عليمات، يوسف، النسق الثقافي: قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم، ص72.

(2) المرجع نفسه، ص72.

قفي، نسألك: هل أحدثتِ صُرْماً		لوشك البين، أم خُنتِ الأمينا؟

إن مساءلة الشاعر للنموذج الظعيني لم يكن فعلاً عبثيّاً أو سؤالاً مفرغاً من الإشارات الدالة، فالإشكالية التي أضحت تشغل فكره مرتبطة ارتباطاً كليّاً بفكرة انبجاس مظاهر القطيعة وتوترات الوشائج الإنسانية «أم خنت الأمينا»، وخضوع الإنسان لسلطة الزمن «لوشك البين».

وتبرز التمثّلات السلطوية في مقطع الأنثى الظاعنة بفعل أسلوب السرد المفصّل لعالم الاكتمال الجسدي في عالم الأنثى الظاعنة؛ إذ يضحي الحدث الرؤيوي «تريك...» ملمحاً يكرّس معنى اللذة البصرية، وكأنَّ هذا الجمال الأنثوي هو الذي يطمس بإشراقاته ظلال العمى في الوجود الإنساني، ولذلك فإن تكثيف هذا البعد الرؤيوي بوساطة التكرار الظاهر والمضمر «تريك ذراعي عيطل... ، وتريك ثدياً... ، وتريك متني لدنة...»، ومن ثمّ تلاشي قدرة البيت الذي انطوى على فكرة الرؤية على استيعاب مثل هاته الطاقة في الرؤية بفعل التضمين العروضي - فإن هذا كلّه يشي، إشارياً، بسلطة أسطورية مطلقة، لهاته الظعينة.

ومن اللافت للنظر كذلك في ضوء هذا السرد المسهب في حديث الشاعر عن نموذجه الظعيني أنّ الدلالة اللونية التي اقترنت بصفات الظعينة تؤكّد بدورها مفاهيم الاكتمال والصفاء والطهر، إذ تجلّى دلالة البياض «أدماء... ، مثل حق العاج رخصاً.... » صورة الجسد المقدَّس أو المحصّن كما يقول الشاعر «حصاناً من أكفّ اللامسينا»، كما أن دلالة الاخضرار «تربعت الأجارع والمتونا» تدلل على خصوصية المكان/ الجنّة الذي يتواءم وخصوصية الجسد الأسطوري.

ولكن المفارقة الرؤيوية التي بات يكابدها الشاعر: رؤية الجمال الكوني / الثبات / النور / الحياة «تريك إذا دخلت...»، ورؤية المشهد الجنائزي / الرحلة / التحول / الانطفاء / الموت / النفي الأنثوي المحرم «رأيت حمولها أصلاً حدينا»، تولّد حالات الدهشة والانفعال والتوتر والوجد في عالمه، حيث يتدخّل المكان «وأعرضت اليمامة... »، بوصفه عاملاً قهرياً، ومؤسساً لحدث القطيعة بين الشاعر وظعينته. وبالتالي، فإن مشهد الفقد الذي ينداح في الواقع المأساوي الراهن يجعل الشاعر يبدي اعترافاته بفداحته:

فَـمَا وَجَـدَتْ، كَوَجْـدِي أُمُّ سَـقبٍ   أَضَـلَّتْهُ فَرَجَّعَـتِ الحَنِيْنَـا
ولاَ شَـمْطَاءُ، لَمْ يَـتْرُكْ شَـقَاهَا   لَهَـا مِـن تِسْـعَةٍ إلاَّ جَنِيْنَـا

فالشاعر يرى أن تجربته الفقدية هاته تفوق تجارب الفقد الأمومي «أم سقب، شمطاء» كما تتجلى في الوعي الإنساني، سواء أكان ذلك الفقد مفرداً أو أحادياً، كما في نموذج الناقة/ النموذج الحيواني التي فقدت ولدها، أم متعدّداً شمولياً كما بدا في نموذج الشمطاء/ النموذج الإنساني، وهذا يعني أن ظعينة الشاعر تختزل في رؤيته ضدية الواحد المتعدّد، لتكوّن تجربة فريدة تنصهر في أتونها كل تجارب الفقد الإنساني. ومن هنا، فإن خيبة الشاعر في تحقيق لذته البصرية الدائبة عبر نموذجه الظعيني المتفرد، تجعله يؤمن تارة أخرى بسلطة الزمن/ القدر وإضماراته:

وإنَّ غَـداً، وَأنَّ اليَـوْمَ، رَهْـنٌ   وَبَعْـدَ غَـدٍ، بِـمَا لاَ تَعْلَمِيْنَـا

وتكاد هاته الفلسفة التي تصدح بها عقيرة الشاعر تكون حكمة متكررة عند عددٍ من الشعراء الجاهليين كما تتكشف في هاته التناصية مع قول زهير بن أبي سلمى:

وأَعْلَـمُ مـا في اليـومِ والأَمْـسِ قَبْلَـهُ   ولكنّنـي عـن علـمِ مـا في غـدٍ عَمـي

فالغيبة في رؤية الشاعر الجاهلي مفهوم إشكالي تتنوّع إرهاصاته ومحتملاته بسبب معاينات الواقع وتعقيداته المتفاقمة.

وبما أنّ عمرو بن كلثوم قد جسّد القدرية وقرنها بغياب المعرفة الإنسانية لجدليات المصير كما يبدو في خطاب الأنثى، فإنّ هذا الغياب المعرفي ينفتح بدوره على توقعات و مفاجآت يمكن أن تضحي، زمنياً، أحداثاً فعلية.

ثالثاً: سلطة الفحل الحاكم

ويبدو أن الشاعر كان نسقياً عندما جعل جدلية القدر أو المصير مقدمة لخطاب الفحل الحاكم/ عمرو بن هند حيث يقول(1):

(1) شرح القصائد العشر، نص الأبيات ص ص 331-348.

أَبَــا هِنْــدٍ فَــلاَ تَعْجَــلْ عَلَيْنَــا ... وَأَنْظِرْنَــا نُخَــبِّرْكَ اليَقِيْنَــا[1]

بِأَنَّــا نُــوْرِدُ الرَّايَــاتِ بِيْضــاً ... وَنُصْــدِرُهُنَّ حُمْــراً قَــدْ رَوِيْنَــا

وَأَيَّــامٍ لَنَــا غُــرٍّ طِــوَالٍ ... عَصَــيْنَا المَلِــكَ فِيهَــا أَنْ نَــدِيْنَا

تَرَكْنَــا الخَيْــلَ عَاكِفَــةً عَلَيْــهِ ... مُقَلَّــدَةً أَعِنَّتَهَــا صُــفُوْنَا[2]

وَقَــدْ هَــرَّتْ كِــلاَبُ الحَــيِّ مِنَّــا ... وَشَــذَّبْنَا قَتَــادَةَ مَــنْ يَلِيْنَــا[3]

مَتَــى نَنْقُــلْ، إِلَى قَــوْمٍ، رَحَانَــا ... يَكُوْنُــوا فِي اللِّقَــاءِ، لَهَــا طَحِيْنَــا

يَكُــوْنُ ثِفالُهَــا شَرْقِــيَّ نَجْــدٍ ... وَلُهْوَتُهَــا قُضَــاعَةُ أَجْمَعِيْنَــا[4]

وَإِنَّ الضِّــغْنَ بَعْــدَ الضِّــغْنِ يَفشُــو ... عَلَيْــكَ وَيُخْــرِجُ الــدَّاءَ الــدَّفِيْنَا[5]

وَرِثْنَــا المَجْــدَ، قَــدْ عَلِمَــتْ مَعَــدٌّ ... نُطَــاعِنُ دُوْنَــهُ حَتَّــى يُبَيْنَــا

وَنَحْــنُ إِذَا عِــمَادُ الحَــيِّ خَــرَّتْ ... عَــنِ الأَحْفَــاضِ نَمْنَــعُ مَــنْ يَلِيْنَــا[6]

نُــدافِعُ عــنهم الأعــداءَ، قِــدْماً ... ونَحْمِــلُ، عــنهمُ، مــا حَمَّلونــا

نُطَــاعِنُ مَــا تَرَاخَــى النَّــاسُ عَنَّــا ... وَنَضْــرِبُ بِالسِّــيُوْفِ إِذَا غُشِــيْنَا

بِسُــمْرٍ مِــنْ قَنَــا الخَطِّــيِّ لُــدْنٍ ... ذَوَابِــلَ أَوْ بِبِــيْضٍ يَعْتَلِيْنَــا[7]

نَشُــقُّ بِهَــا رُؤُوْسَ القَــوْمِ شَــقًّا ... ونُخليهــا الرِّقَــابَ فَيَخْتَلِيْنَــا[8]

---

(1) أبو هند: عمرو بن هند. أنظرنا: انتظرنا.

(2) الصفون : صافن، وهو القائم . وقيل :هو الذي رفع إحدى قوائمه للتعب.

(3) شذبنا: فرّقنا. القتادة: شجرة بها شوك.

(4) الثفال: جلدة أوكساء يجعل تحت الرّحا ، ليسقط عليه الطحين. اللهوة: قبضة تلقى في الرّحا.

(5) الضغن: الحقد.

(6) الأحفاض: متاع البيت.

(7) لُدن: لينة. ذوابل:فيها بعض اليُبس.

(8) نخليها الرّقاب: أي نجعل الرقاب لها كالخَلى، وهو الحشيش.

تَخَالُ جَمَاجِمَ الأَبْطَالِ فِيْهَا ... وُسُوقاً بِالأَمَاعِزِ يَرْتَمِيْنَا[1]

نَحُزُّ رؤوسَهُم، في غير بِرٍّ ... فَمَا يَدْرونَ: مَاذَا يَتَّقُوْنَا

كَأَنَّ سُيُوْفَنَا، فينا، وفيهم ... مَخَارِيْقٌ بِأَيْدِي لاَعِبِيْنَا[2]

كَأَنَّ ثِيَابَنَا، مِنَّا، وَمِنْهُمْ ... خُضِبْنَ، بِأُرْجُوَانٍ، أَوْ طُلِيْنَا

إِذَا مَا عَيَّ، بِالإِسْنَافِ، حَيٌّ ... مِنَ الهَوْلِ، الْمُشَبَّهِ، أَنْ يَكُوْنَا[3]

نَصَبْنَا مِثْلَ رَهْوَةَ، ذَاتَ حُدٍّ ... مُحَافَظَةً وَكُنَّا السَّابِقِيْنَا[4]

بِفتيانٍ يَرَوْنَ القَتْلَ مَجْداً ... وَشِيْبٍ، فِي الحُرُوْبِ، مُجَرَّبِيْنَا

حُدَيَّا النَّاسِ كُلِّهِمُ جَمِيْعاً ... مُقَارَعَةً بَنِيْهِمْ عَنْ بَنِيْنَا[5]

فَأَمَّا يَوْمَ خَشْيَتِنَا، عَلَيْهِمْ، ... فَنُصْبِحُ غارةً، مُتَلَبِّبِينا[6]

وَأَمَّا يَوْمَ لاَ نَخْشَى عَلَيْهِمْ ... فَنُصْبِحُ في مجالِسِنا، ثُبِينا[7]

بِرَأْسٍ، مِنْ بَنِي جُشْمَ بِنْ بَكْرٍ ... نَدُقُّ بِهِ السُّهُوْلَةَ وَالحُزُوْنَا[8]

بِأَيِّ مشيئَةٍ، عمرو بنَ هِنْدٍ ... تُطِيعُ بنا الوُشَاةَ، وتزدرينا؟

بِأَيِّ مشيئَةٍ، عمروَ بن هِنْدٍ ... نكونُ لِقَيلِكم، فيها قطينا؟[9]

---

(1) الأماعز: جمع أمعز، وهي الأرض الصلبه الكثيرة الحصى. الوسوق: جمع وسق وهو الحِمل.

(2) المخاريق: ما يلعب به الصبيان يشبهونه بالحديد.

(3) الإسناف: التقدم في الحروب. المشبّه: أن يشتبه الأمر عليهم.

(4) الرهوة: أعلى الجبل.

(5) حديّا الناس: أشرف الناس.

(6) التلبّب: التحزم بالسلاح.

(7) ثبينا: تفرّقنا.

(8) الرأس: الحي العظيم. الحزون: الأرض الصلبة.

(9) القيل: الملك. القطين: الخدم.

تَهَـــدَّدْنا، وأَوعِـــدْنا، رُوَيــــداً | متـــى كُنَّـــا، لأُمِّـــك، مَقْتَوينـــا؟[1]
فـــإنَّ قَنَاتَنـــا، يـــا عَمْـــرو، أَعَيـــتْ | عـــلى الأَعـــداءِ، قَبلـــكَ، أن تلينـــا
إذا عَـــضَّ الثِّقـــافُ، بهـــا، اشـــمأَزَّتْ | وولَّـــتْهُم عَشَـــوزَنَةً، زَبُونـــا[2]
عَشَـــوزَنَةً، إذا انقلَبَـــتْ أرَنَّـــتْ | تَـــدُقُّ قَفَـــا الْمُثَقِّـــفِ، والجَبينـــا

تتأسس هذه الأبيات على جدلية ثنائية ضدية محورها الذات السلطوية - عمرو بن هند / النحن المناوئة – الشاعر / تغلب.

ويبدو أن الخطابَ الموجّه للذات السلطوية الحاكمة جاء مشوباً بنبرة التحدّي، إذ يستحدث الشاعر ثقافة الاستعلاء نفسها التي يُمارسها النموذج السلطوي/ عمرو بن هند، وكأن الشاعر بعبارة رامزة يوقن بأن منطق الاستعلاء والعنف لا يمكن أن يواجه بالضعف أو الاستسلام، وإنما يتطلّب ضوتاً إنسانياً رافضاً ومتجاوزاً في الآن نفسه لإملاءات السلطة وعوالمها الشائكة.

ويمكن للقراءة التفكيكية أن تكشف عن هذا الملمح من خلال هاته الصيغ الآمرة التي توحي بحقيقة التجاوز الذي يتبناه الشاعر في خطابه للملك/ عمرو بن هند: «فلا تعجل علينا... ، وأنظرنا نخبرك اليقينا».

ومن اللافت للنظر كذلك أن هذا النموذج السلطوي الحاكم يغدو في رؤية الشاعر/ صوت القبيلة مثالاً للدونية والتخبط المعرفي واللايقين «نخبركَ اليقينا».

وقد وُظف هذا الغياب المعرفي في عالم السلطة ليكون منطلقاً لبرهنة أمجاد النحن القبلية ومدى حضورها السلطوي واقعاً، ولذلك فقد تضمنت البنى العميقة لهاته الأبيات إشارات حرّة وعائمة تتمحور في كليتها حول ثقافة الدّم «بأنَّا نورد الرايات بيضاً ونصدرهن حمراً... »، «تركنا الخيل عاكفة عليه... »، «متى ننقل إلى قوم رحانا يكونوا في اللقاء لها طحينا»، «ورثنا المجد... نطاعن دونه حتى يبينا»، «ندافع عنهم الأعداء

(1) القتو: الخدمة، خدمة الملوك خاصة.
(2) الثقاف: ما تقوّم به الرماح. أشمأزّت:نفرت. عشوزنة: صلبة شديدة . الزبون: الدفوع.

قِدْماً...»، «نشق بها رؤوس القوم شقّاً...»، «تخال جماجم الأبطال فيها وسوقاً...»، «نحزُّ رؤوسهم في غير برٍّ...»، «كأن ثيابنا منّا ومنهم خضبن بأرجوانٍ أو طلينا»، «بفتيانٍ يرونَ القتل مجداً...»، إذ إنّ تكثيف المعاني والصور المتعلقة بثقافة القتل أو الدم تمثل، والحال هذه، إشارةً تحذيرية للسلطة الحاكمة/ عمرو بن هند بقدرة المجموع النَّحني على تقزيمها وإلغائها. وقد عمد الشاعر إلى تقديم مصائر متعددة لنماذج إنسانية متنوعة لم تفلح في مواجهة هاته النحنية المتفجرة حيوية، والتي تتخذ من الدم أداةً للتخلص أو التطهر من كلِّ من فكرٍ مضادٍ أو مناوئٍ لها.

إن هذه العقلية القبلية المتمردة على كلّ قانونٍ يحاول أن يخضعها أو يستوعبها «وأيامٍ... عصينا المَلْك فيها أن ندينا»، «تركنا الخيل عاكفةٍ عليه...»، لا يمكن أن تقبل بمنطق الاستبداد أو الاستعباد من لدن السلطة الحاكمة.

وتضمر النماذج الإنسانية المهزومة في هاته الأبيات «عصينا الملك...»، «وسيّد معشر قد توجوه...»، «وقد هرّت كلاب الحيّ...»، «نشق بها رؤوس القوم...»، «تخال جماجم الأبطال...»، تهديداً ضمنياً للملك / عمرو بن هند بأن مصيره سيكون حتماً مأساوياً كما هو حال هاته النماذج السلطوية المفردة والجماعية التي عدَّدها الشاعر.

كما يكشف هذا الخطاب المتوتّر أيضاً عن ضرب من التعامي القصدي من قبل القبيلة تجاه سلطة الملك، إذ إنّ القبيلة التي تقهر أعداءها، وتحفل بتاريخ دائمٍ من الانتصارات تحسّ النشوة ولذَّة الفوقية «حُديًّا الناس، كلهم، جميعاً...»، وتضمن في الوقت نفسه حماية هاته الكينونة النحنية المعتدة بهويتها وقوتها من أجل تحقيق نعمة البقاء.

وقد أدّى اعتداد الشاعر بقبيلته أو ما يمكن تسميته «الاغتسال في الجماعة» إلى هيمنة صوته في إطار الخطاب الموجه إلى عمرو بن هند، إذ تظهر هاته الهيمنة إلغاءً جوهرياً لسلطة الملك الذي خاطبه الشاعر دون أن يذكر لقبه أو يحترم مقامه في غير موضع:

بأيِّ مشيئةٍ، عمرو بن هندٍ تُطيعُ بِنا الوشاةَ، وتزدرينا؟
بأيِّ مشيئة، عمرو بن هندٍ نكون لقيلكم فيها قطينا؟
فإن قناتَنا، يا عَمْرو، أَعْيَتْ على الأَعْداءِ، قَبْلَكَ أَنْ تَلينا

وتجدر الإشارة هنا إلى أنَّ خطاب الشاعر المتوتر في هاته الأبيات يجسد في حدّ ذاته قيمةً مطلقةً في الرفض لمحاولات الاستعباد والاستبعاد والتهديد التي أخذت السلطة تمارسها بحقّ الشاعر وقبيلته «بأي مشيئة... تطيع بنا الوشاة وتزدرينا»، «بأي مشيئة نكون لقيلم فيها قطينا»، «... متى كنّا لأمّكَ مقتوينا».

ولذلك كان خطاب الشاعر صريحاً في إعادة الاعتبار للذات الجمعية أمام ممارسات الاستلاب والقهر، بل إنّه يجسّد رؤية عميقة لكسر قانون الضدّ السلبي في ثقافة السلطة، أي قانون السيّد/ العبد «متى كنّا لأمك مقتوينا».

ويتبنّى عمرو بن كلثوم المنطق القهري سبيلاً في تقزيم سلطة الملك أمام سلطة المجموع بفعل الاتكاء على سيرورة الزمن التي ترصّد جبروت القبيلة في التعامل مع خصومها:

فـإنَّ قَنَاتَنـا، يـا عَمْـرو، أَعَيـتْ　　　عـلى الأَعـداءِ، قَبلـكَ، أن تلِينـا

وتمثل هذه الأبيات إضماراً نسقياً محمّلاً بنبرة التهديد اللامباشر للملك عمرو بن هند، مما يجعل السلطة تعيش حالة من القلق والترقب لتوقعات محتملة لمصيرها الدامي في أية لحظة.

رابعاً: سلطة الذاتي والقبلي

إن فكرة الحماية القبلية التي يؤمن بها عمرو بن كلثوم أسهمت، حقاً، في تأسيس صورة البطل الذي يخترق التابو والمحرم في أعراف السلطة بغية ترسيخ الحضور الذاتي/ القبلي أمام السلطة المضادة، وهذا ما يمكن للناقد التفكيكي استكناهه في صورة الاندغام الكلّي المتجسد في علاقة الأنويَّة بالنحنية[1]:

فَهَـلْ حُـدِّثْتَ فِي جُشَـمَ بِـنِ بَكْـرٍ　　　بِـنَقْصٍ فِي خُطُـوبِ الأَوَّلِيْنَـا

(1) شرح القصائد العشر، نص الأبيات ص ص 348-354.

وَرِثْنَا مَجْدَ عَلْقَمَةَ بنِ سَيْفٍ أَبَاحَ، لَنَا، حُصُوْنَ المَجْدِ دِيْنَا[1]
وَرِثْتُ مُهَلْهِلاً وَالخَيْرَ مِنْهُم زُهَيْراً نِعْمَ ذُخْرُ الذَّاخِرِيْنَا
وَعَتَّاباً وَكُلْثُوماً، جَمِيْعاً بِهِمْ نِلْنَا تُرَاثَ الأَكْرَمِيْنَا
وَذَا البُرَةِ الذي حُدِّثْتَ عَنْهُ بِهِ نُحْمَى، وَنَحْمِي المُلجَئِيْنَا[2]
وَمِنَّا قَبْلَهُ، السَّاعِي كُلَيْبٌ فَأَيُّ المَجْدِ إلاَّ قَدْ وَلِيْنَا
مَتَى نَعْقِدْ قَرِيْنَتَنَا، بِحَبْلٍ نَجُذَّ الوَصْلَ، أَوْ نَقِصِ القَرِيْنَا[3]
وَنُوْجَد، نَحْنُ، أَمْنَعَهُمْ ذِمَاراً وَأَوْفَاهُمْ إِذَا عَقَدُوا، يَمِيْنَا[4]
وَنَحْنُ غَدَاةَ أُوْقِدَ فِي خَزَازٍ رَفَدْنَا، فَوْقَ رِفْدِ الرَّافِدِيْنَا[5]
وَنَحْنُ الحَابِسُوْنَ بِذِي أُرَاطَى تَسَفُّ الجِلَّةُ، الخُوْرُ، الدَّرِيْنَا[6]
وَنَحْنُ الحَاكِمُوْنَ، إِذَا أُطِعْنَا وَنَحْنُ العَازِمُوْنَ، إِذَا عُصِيْنَا
وَنَحْنُ التَّارِكُوْنَ، لِمَا سَخِطْنَا وَنَحْنُ الآخِذُوْنَ لِمَا رَضِيْنَا
وَكُنَّا الأَيْمَنِيْنَ، إِذَا التَقَيْنَا وَكَانَ الأَيْسَرِيْنَ بَنُو أَبِيْنَا
فَصَالُوا صَوْلَةً فِيْمَنْ يَلِيْهِمْ وَصُلْنَا صَوْلَةً، فِيْمَنْ يَلِيْنَا
فَآبُوا بِالنِّهَابِ وَبِالسَّبَايَا وَأُبْنَا بِالمُلُوْكِ مُصَفَّدِيْنَا[7]

---

(1) الدين: الطاعة.
(2) ذو البرة: رجل من بني تغلب بن ربيعة، وقيل هو كعب بن زهير.
(3) القرينة: التي تقرن إلى غيرها.
(4) الذمار: حريم الرجل.
(5) خزاز: جبل، وقيل موضع. رفدنا: أعطينا.
(6) أراطى: مكان، وقيل ماء. الجلّة: العظام من الإبل. الخور: الغزار الكثيرة الألبان. تسفّ: تأكل. الدّرين: حشيش يابس.
(7) آبوا: رجعوا. المصفدون: المغللون بالأصفاد.

يتضام صوت الأنا مع الحضور النحني المكثّف في هذا المقطع النصّي ليبرهن فاعلية الأنا في إطار الثقافة الجمعية المشتركة، والتي تؤسس بدورها لفكرة المجد الأبدي الذي يدحض ثيمة الفناء، ويخلّد الفعل البطولي الإنساني من خلال أسطرة النماذج الإنسانية التي تكبح سلطة الزمن وتفرض وجودها بفعل الأثر الخالد. وتأسيساً على هذا فإنّ «خصائص وحدة المديح الجوهرية هي، دون استثناء بارز، تأكيد الحياة وتعميقها: إنقاذها أو الحفاظ عليها أو الصراع من أجلها أو إبرازها أوخلقها». (1)

فالوراثة في رؤية عمرو بن كلثوم سواء أكانت مفردةً «ورثت» أم جمعية «ورثنا» تغدو عقيدةً تؤكد حياة الأنا/ النحن وديمومة الفعل الإنساني النبيل أمام سلطة المخاطب عمرو بن هند «فهل حدّثت...»، وهذا يشي رمزياً بافتقار السلطة السياسية الحاكمة لمثل هذا التاريخ الحافل بكل هاته القيم والمعاني، التي تتحول إلى أحاديث وروايات تؤكد مركزية الإنسان العامل في الحياة.

يرتبط حديث الوراثة، إذن، بحديث الخلود، ولهذا فإن التعدد الاسمي في هاته الأبيات «جشم بن بكر، وعلقمة بن سيف، ومهلهل، وزهير، وعتَّاب، وكلثوم، وذو البرة، وكليب» يمثل ضاغطاً نسقياً سرعان ما تتهاوى أمامه سلطة الفرد الحاكم/ عمرو ابن هند، إذ يقترن هذا التكثيف الاسمي بتعدد المناقب والخصال التي تعجز السلطة الراهنة عن تحقيقها أو إدراكها. وينضاف إلى ذلك أيضاً أن « المفاخرة القبلية عادة ما ترتبط بهدف سياسي: تهديد وتخويف وسعي إلى إبرام معاهدة ، ويمكن أن تكون هذه الأشياء على هذه الشاكلة تمهيداً ودعماً لما سيأتي» . (2)

إن هذا الإرث المخلّد الذي أضحت عقيرة الشاعر تعتدّ به وهي تخاطب نسقها السلطوي المضاد، يسمح بإعلان مبادئ وأسس وإملاءات تحتّم على السلطة المضادة/ عمرو بن هند أن تفيد منها بوصفها ثقافةً إنسانية تكرّس قيمة الفعل الإيجابي، وهذا ما

---

(1) أبو ديب ، كمال، الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي-البنيه والرؤيا، ص606.

(2) ياكوبي، ريناته، دراسات في شعرية القصيدة العربية الجاهلية، ترجمة:موسى ربابعة، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، إربد، الأردن، 2005، ص 86.

يمكن للناقد أن يلحظه في هاته النبرة الممتلئة بروح الانتماء القبلي، والقابضة على فلسفة المجموع:[1]

مَتَـــى نَعْقِـــدْ قَرِيْنَتَنَـــا، بِحَبْـــلٍ نَجُـــذُّ الوَصْـــلَ، أَوْ نَقِـــصِ القَرِيْنَـــا

وَنُوْجَـــدُ، نَحْـــنُ، أَمْـــنَعَهُمْ ذِمَـــاراً وَأَوْفَـــاهُمْ إِذَا عَقَـــدُوا، يَمِيْنَـــا

وَنَحْـــنُ غَـــدَاةَ أُوْقِـــدَ فِي خَـــزَازٍ رَفَـــدْنَا، فَـــوْقَ رِفْـــدِ الرَّافِـــدِيْنَا

وَنَحْـــنُ الحَابِسُـــوْنَ بِـــذِي أُرَاطَـــى تَسَـــفُّ الجِلَّـــةُ، الخُـــوْرُ، الـــدَّرِيْنَا

وَنَحْـــنُ الحَـــاكِمُوْنَ، إِذَا أُطِعْنَـــا وَنَحْـــنُ العَـــازِمُوْنَ، إِذَا عُصِـــيْنَا

وَنَحْـــنُ التَّـــارِكُوْنَ، لِمَـــا سَـــخِطْنَا وَنَحْـــنُ الآخِـــذُوْنَ لِمَـــا رَضِـــيْنَا

يؤدي الفخر هنا وظيفةً نسقية تؤكد فاعلية الـ «نحن» عبر أسلوب التكرار الذي يجعل هاته النحنية أنشودةً تقصي الخَصم/ عمرو بن هند، وقضاءً يؤرق السلطة ويبث الخوفَ في عالمها. هذا ما تبيّنه المعاني المتوارية في بنية هاته الأبيات، والتي تركز في جملتها على قيم القوة «متى نعقد قرينتنا... نجذ الوصل»، والقدرة على الالتزام بالعهد «ونوجد نحن أمنعهم ذماراً...»، والبطولة عندما توقد نار الحرب «ونحن غداة أوقد في خزازٍ..»، والصبر على مقارعة الخطوب «نحن الحابسون بذي أراطى...»، وحضور السلطة التي توظف الحكمة في سياستها حتى تحظى بتأييد الرعيَّة «ونحن الحاكمون إذا أطعنا...»، والتي تقمع من يتجاوز سياستها بكل مضاء وعزم «ونحن العازمون إذا عصينا»، وتسوس الناس بتكريس سياسة الأخذ بالرضا، وإلغاء مظاهر السخط والغضب بنكران الذات «ونحن التاركون لما سخطنا... ونحن الآخذون لما رضينا».

إن هاته المعاني العائمة على السطح تضمر فيما وراءها دلالات عميقة ذات أبعادٍ نسقية ناقدة، فالمناقب الحميدة التي يتغنى بها الشاعر في هاته الأبيات تكون بالمحصلة غائبة في عالم النسق المضاد، وبالتالي فإن الشاعر يرى في خطابه الملك ذاتاً سلطوية وهمية، لا يمكن أن تكون مؤهلة لحفظ العهود، وقيادة الحروب، وتوظيف مبدأ الحكمة في

(1) شرح القصائد العشر، نص الأبيات ص ص 350-353 .

سياسة الناس حتى تنال الرضى والقبول، وبما أن هاته السلطة أضحت منهازة بمثل هذه المثالب اللامحدودة، فإنها بمعنى إشاري تغدو فاقدة لهويتها وشرعيتها السلطوية، وتحتاج إلى بديل آخر شرعي يتمثل في هذا الحضور القبلي المتنفذ في فضاءات الزمان و المكان والإنسان.

وإذا كانت السلطة منحازة كما تتحدث الروايات التاريخية لبني بكر، النسق الضدي لتغلب قبيلة الشاعر، فإن الشاعر نفسه يثبت في خطابه السلطة أنّ قبيلته تحظى بمناقب السيادة واليُمن والريادة في الحرب، «وكنّا الأيمنين إذا التقينا»، مما يجعلها تخضع كلّ سلطة لأمرها «وأبنا بالملوك مصفّدينا»، وهذا الفعل يكشف للمتلقي صورة التفارق الكلّي بين قبيلة تسعى إلى تحقيق المعاني السامية التي تكسبها شرفاً ومنقبة سلطوية دائمة / تغلب، وقبيلة تنغمس في البحث عن ملذات مادية وجسدية زائفة ومؤقتة من خلال سلوكها المتخبط واللاوعي/ قبيلة بكر «فآبوا بالنِّهاب وبالسبايا».

ولا شك في أن هذا الخطاب النسقي يتضمن في بنيته تحذيراً للسلطة/ عمرو بن هند من مغبة تكريس سياسة التهميش والإقصاء بحق الشاعر وقبيلته، لأن مآلها/ مآله سيكون حتماً إذلالاً وأسراً كما هو الأمر في تجربة القبيلة التغلبية مع نماذج سلطوية حاكمة متعددة «وأبنا بالملوك مصفّدينا».

خامساً: سلطة الآخر: القبلي المضاد

تستحوذ فكرة الآخرية على فكر الشاعر، إذ تضحي هاته الآخرية عقدةً وهاجساً مؤرّقاً له، إذ يحس من خلالها بوجود الخصم أو العدو الذي يسعى إلى تقويض هويته أو إلغاء وجوده. ويتبدّى حضور هاته السلطة الآخرية بوصفها نسقاً ضدّياً للشاعر وقبيلته جليّاً في هاته الأبيات التي يخاطب بها الشاعر قبيلة بكر:[1]

إِلَـــيْكُمْ، يَـــا بَنِـــي بَكْـــرٍ، إِلَـــيْكُمْ أَلَمَّـــا تَعْرِفُـــوا، مِنَّـــا، اليَقِيْنَـــا؟

(1) شرح القصائد العشر، نصّ الأبيات ص ص 354-361.

أَلَّمَا تَعْلَمُوا، مِنَّا، وَمِنْكُمْ ... كَتَائِبَ، يَطَّعِنَّ، وَيَرْتَمِيْنَا[1]

عَلَيْنَا البَيْضُ، وَاليَلَبُ، اليَمَانِي ... وَأَسْيَافٌ، يَقُمْنَ، وَيَنْحَنِيْنَا[2]

عَلَيْنَا كُلُّ سَابِغَةٍ، دِلاَصٍ ... تَرَى، فَوْقَ النِّجَادِ لَهَا، غُضُوْنَا[3]

إِذَا وُضِعَتْ، عَنِ الأَبْطَالِ، يَوْماً ... رَأَيْتَ، لَهَا، جُلُوْدَ القَوْمِ جُوْنَا[4]

كَأَنَّ مُتُونَهُنَّ مُتُوْنُ غُدْرٍ ... تصفقُها الرِّيَاحُ، إِذَا جَرَيْنَا[5]

وَتَحْمِلُنَا غَدَاةَ الرَّوْعِ جُرْدٌ ... عُرِفْنَ، لَنَا، نَقَائِذَ، وَافْتُلِيْنَا[6]

وَرِثْنَاهُنَّ، عَنْ آبَاءِ صِدْقٍ ... وَنُوْرِثُهَا، إِذَا مُتْنَا، بَنِيْنَا

وَقَدْ عَلِمَ القَبَائِلُ مِنْ مَعَدٍّ ... إِذَا قُبَبٌ، بِأَبطَحِهَا، بُنِيْنَا

بِأَنَّا العاصِمونَ، بكلِّ كَحْلٍ ... وأَنَّا الباذِلونَ، لِمُجْتَدينا[7]

وَأَنَّا المَانِعُوْنَ لِمَا يلينَا ... إذا ما البيضُ زَايَلتِ الجُفُونا[8]

وأَنَّا المنعمُونَ، إذا قَدَرْنا ... وأَنَّا المهلكونَ، إذا أُتينا

وأَنَّا الشَّاربونَ المَاءَ، صَفواً ... ويَشْرَبُ غيرُنا كَدَراً وطينا

أَلاَ أَبْلِغْ بني الطَّمّاحِ، عنَّا ... وَدُعْمِيّاً، فكيفَ وَجَدْتُمونا[9]

---

(1) الكتائب: الجماعات.

(2) البيض: الحديد . اليلب:الدرع، وقيل: الديباج.

(3) السابغة:التامّة من الدروع . الدلاص:اللينة التي تزلّ عنها السيوف. النجاد:حمائل السيف . الغضون: التكسّر.

(4) الجون: السود.

(5) المتون:الأوساط. الغدر: جمع غدير: وهو الماء.

(6) الأجرد من الخيل:القصير الشعر الكريم. النقائذ:المختارة. الافتلاء: الفطام.

(7) العاصمون: المانعون. كحل: سنة شديدة.

(8) الجفون: جمع جفن، وهو الغمد.

(9) الطمّاح ودعمي: حيّان من إياد.

نَـــزَلْتُمْ مَنْـــزِلَ الأَضْـــيَافِ مِنَّـــا   فعجّلنـــا القِـــرى، أنْ تشـــتُمونا
قَرَيْنـــاكُم، فَعَجَّلْنـــا قِـــراكم،   قُبَيْـــلَ الصُّـــبْحِ، مِـــرْداةً، طَحُونَـــا[1]

تنفرد هاته الوحدة النصية عن سابقاتها بتحول الخطاب من العلاقة البينية الضدية: الشاعر/ الفرد - النموذج السلطوي الأحادي «الساقية، الظعينة، عمرو بن هند» إلى خاصية الخطاب بجدليته الضدية: الشاعر/ الفرد - النموذج السلطوي الجمعي/ القبلي.

وتطرح الجدلية الجديدة: الأنا/ الآخر القبلي صراعاً حادّاً في العلاقة بين التغلبيين والبكريين وردت أحداثه في كثير من المدونات التاريخية.

إنَّ تجلّي النسق السلطوي الآني، بما هو نسقٌ عدائي بالنسبة للشاعر وقبيلته، جعل الشاعر يكرّر مفهوم اليقينية التي شكلت مرسلةً ثقافية ذات أبعادٍ وظيفية لانهائية عندما خوطب بها عمرو بن هند «وأنظرنا نخبرك اليقينا ← ألّما تعرفوا منَّا اليقينا».

فاليقينية، هنا، تؤكّد حضور الذات/ القبلية أمام محاولات الآخر/ بني بكر في تجاهل هذه الذات على صعيد الزمنين الآني والمستقبلي.

ولذلك سرعان ما بادر الشاعر إلى مواجهة فكر نسقه المضاد بتعزيز ثقافة التعزيم التي تمثّل إحباطاً نفسياً للقبيلة المضادة/ بني بكر، وتعويذة دعائية تضمر في جوانيتها معنى الإبعاد والإقصاء الذي يتمناه الشاعر لأعدائه «إليكم، يا بني بكر إليكم...».

وتركز اليقينية كذلك على إلغاء ظلّ الآخر القبلي الذي يفرض بشكل لا واعٍ هاجس القتل أو الموت في رؤية الشاعر، وذلك من خلال الالتفات إلى حماية جسد الأنا/ القبيلة/ واستعراض تاريخه ووقائعه التي تتخذ من قتل الآخر أداة لولادة الأنا وتناميها. ويبدو حرص الشاعر على حماية جسد النحنية التغلبية واضحاً في قوله:

---

(1) مرداة: صخرة.

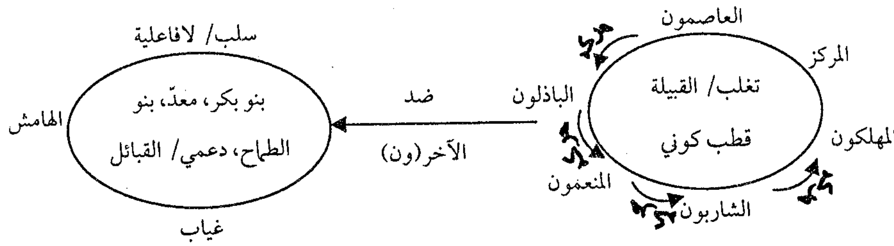
عَلَيْنَا البِيْضُ، وَاليَلَبُ، اليَمَانِي وَأسْيَافٌ، يَقُمْنَ، وَيَنْحَنِيْنَا
عَلَيْنَا كُلُّ سَابِغَةٍ، دِلاَصٍ تَرَى، فَوْقَ النِّطَاقِ لَهَا، غُضُوْنَا
إِذَا وُضِعَتْ، عَنِ الأَبْطَالِ، يَوْماً رَأَيْتَ، لَهَا، جُلُوْدَ القَوْمِ جُوْنَا
كَأَنَّ مُتُونَهُنَّ مُتُوْنُ غُدْرٍ تصفِّقُها الرِّيَاحُ، إِذَا جَرِيْنَا
وَتَحْمِلُنَا غَدَاةَ الرَّوْعِ جُرْدٌ عُرِفْنَ، لَنَا، نَقَائِذَ، وَافْتُلِيْنَا
وَرِثْنَاهُنَّ، عَنْ آبَاءِ صِدْقٍ وَنُوْرِثُهَا، إِذَا مُتْنَا، بَنِيْنَا

فهذه الأدوات الثقافية المحتفى بها «السيوف، واليلب اليماني، والدروع، والخيول» تكوّن أنساقاً تحمي الشاعر/ تغلب من الموت الذي يضمره الأعداء/ بنو بكر «وتحملنا غداة الرَّوع جُرْدٌ...»، بل إن هاته المفاهيم الثقافية ذاتها تؤسس ثقافة الاستعلاء التي طالما حرص الشاعر على تكريسها في رؤية الآخر «علينا البيض... علينا كل سابغة = الاستعلاء».

وتتجاوز مسألة الخلود / حفظ النفس حدود الواقع الزمني الآني، لتشمل فضاء الزمن المستقبلي، إذ تبدو الرغبة الجامحة في ديمومة الحياة مسيطرةً على فكر الشاعر، الذي يعيد إلى الأذهان، وإن كان جاهلياً، مفهوم الانبعاث كما يظهر في صورة طائر الفينيق «ونورثها، إذا متنا، بنينا».

وتتجاوز يقينية عمرو بن كلثوم في إثبات نعمة البقاء لنسقه القبلي، وهو يواجه نسق الآخر القبلي/ بنو بكر إلى اليقين بكونونة هاته التجربة النحنية المستعصية على الفناء، وذلك عبر توظيف عامل السرد الذي يجلي كيفية اندثار الآخر القبلي الجمعي أمام الوجود الأسطوري لقبيلة تغلب.

وبناء على هاته الجدلية الضدية: تغلب (القبيلة المفردة) / معدّ، بنو الطماح، دعمي (القبائل/ النسق المتعدّد)، تتولد جدليات أخرى متضادة تظهر إحالاتها وإشاراتها المرجعية مركزية النحنية التغلبية في المجتمع الجاهلي، وهذا ما توضحه الخطاطة التالية:



فالتجربة الحربية التي تتمركز في حوارية الشاعر/ ممثل تغلب مع أضداده النسقية (القبائل المتعددة)، تسهم في سلب الآخر المتعدد خصوصية السلطة، ومن ثمّ المركزية في قياد المجتمع. وتعكس التجربة الحربية كذلك صورة القبيلة التي تكرّس ثقافة الدم بفعل محو الآخر، أو تطهير أدناسه، بغية تأسيس الذات/ النحن القبلية التي تحرس كيانها من إساءات الآخر «فعجلنا القرى أن تشتمونا»، وتتخذ، في الوقت نفسه، جسد الآخر وسيلة للفداء والخلاص «قريناكم، فعجلنا قراكم... ، مرداةً طحونا».

سادساً: سلطة الظعينة المحاربة

تتكرر صورة المرأة الظاعنة في معلقة عمرو بن كلثوم تارة أخرى بعد أن برزت في المقطع الثاني من المعلقة في إطار ما وسمته الدراسة بـ «سلطة الظعينة المفارقة».

ويمكن أن نفحص التكرار الظعيني في ضوء النقد التفكيكي تحت عنوان «سلطة الظعينة المحاربة» إذ يظهر التغاير الوظيفي لصورة الظعينة في المقطعين معاً.

ففي المقطع الظعيني الأولي كان حضور الظعينة مرتبطاً لدرجة التحيين بحدث الفراق/ الموت، الأمر الذي أدّى إلى إحداث انفعالات ومواجد لا حصر لها في عالم الشاعر «فما وجدت كوجدي أم سقبٍ». وأما المقطع الظعيني الثاني، والذي جاء خاتمة للمعلقة، فإنّه يتضاد كليّاً والمشهد الظعيني الذي جاء في مقدمة المعلقة؛ لأنّه يعكس صورة للظعينة المرافقة (ضد المفارقة)، التي تثبت في حدود المكان، وترفض مسألة الفراق والتخلي عن هوية القبيلة بفعل الانخراط في تجربة الحرب وتفعيل ثقافة المواجهة. يقول عمرو بن كلثوم:[1]

---

(1) شرح القصائد العشر، نصّ الأبيات ص ص 362-366.

عَـــلَى آثَارِنَـــا بِـــيْضٌ كِـــرَامٌ   نُحَـــاذِرُ أَنْ تُفَـــارِقَ، أَوْ تَهُوْنَـــا

ظَعَـــائِنَ مِـــنْ بَنِـــي جُشَـــمَ بِـــنِ بَكْـــرٍ   خَلَطْـــنَ، بِمِيْسَـــمٍ، حَسَـــباً وَدِيْنَـــا[1]

أَخَـــذْنَ، عَـــلَى بُعُـــوْلَتِهِنَّ، عَهْـــداً   إِذَا لاَقَـــوْا كَتَائِـــبَ مُعْلِمِيْنَـــا[2]

لَيَسْـــتَلِبُنَّ أَبْـــداناً، وَبِيْضـــاً   وَأَسْرَى، فِي الحَدِيْـــدِ، مُقَرَّنِيْنَـــا

إِذَا مَـــا رُحْـــنَ يَمْشِـــيْنَ الهُـــوَيْنَى   كَـــمَا اضْـــطَرَبَتْ مُتُـــوْنُ الشَّـــارِبِيْنَا

يَقُـــتْنَ جِيَادَنَـــا، وَيَقُلْـــنَ: لَسْـــتُمْ   بُعُوْلَتَنَـــا إِذَا لَمْ تَمْنَعُوْنَـــا

إذا لم نَحْمِهِـــنَّ فَـــلا بَقينـــا   لِشيٍ‍ـــءٍ، بَعْـــدَهُنَّ، ولا حَيينـــا

ومَـــا مَنَـــعَ الظَّعَـــائِنَ مِثْـــلُ ضَرْبٍ   تَـــرَى، منـــه، السَّـــواعِدَ كالقُلينـــا[3]

لنـــا الـــدّنيا، ومَـــن أضـــحى عليهـــا   ونـــبطِشُ، حـــين نـــبطشُ، قادِرينـــا

إذا مـــا المَلْـــكُ ســـامَ النـــاسَ خَسْـــفاً   أَبَيْنَـــا أَنْ نُقِـــرَّ الـــذُّلَّ، فينـــا[4]

نُســـمّى ظـــالمينَ، ومـــا ظَلَمْنَـــا   ولكنّـــا ســـنبدَأُ، ظالمينـــا

إذا بَلَـــغَ الفِطـــامَ، لنـــا صَـــبِيٌّ   تَخِـــرُّ لَـــهُ الجبـــابِرُ، ســـاجدينا

مَلأْنـــا الـــبَرَّ، حتَّـــى ضَـــاقَ عنَّـــا   وظَهْـــرَ البَحْـــرِ نَمْلَـــؤُهُ، سَـــفينا

ألاَ لا يَجْهَلَـــنْ أحَـــدٌ، عَلَينـــا   فَنَجْهَـــلَ، فَـــوْقَ جَهْـــلِ الجاهِلينـــا

ينبني هذا المقطع على فكرة التحوّل من السلب إلى الإيجاب في ظعائن عمرو بن كلثوم، فقد كانت حركة الظعائن في بداية المعلقة تتجه نحو الموت، أي أن حضورها السلطوي يكرّس ثقافة الانهزام، مما حفّز الشاعر على استحداث لغة الأمر بغية تعطيل زمن الرحلة صوب المجهول.

---

(1) الميسم: الحُسن.

(2) البعل : الزوج.

(3) القلون: جمع قُلة، وهي الخشبة التي يلعب بها الصبيان.

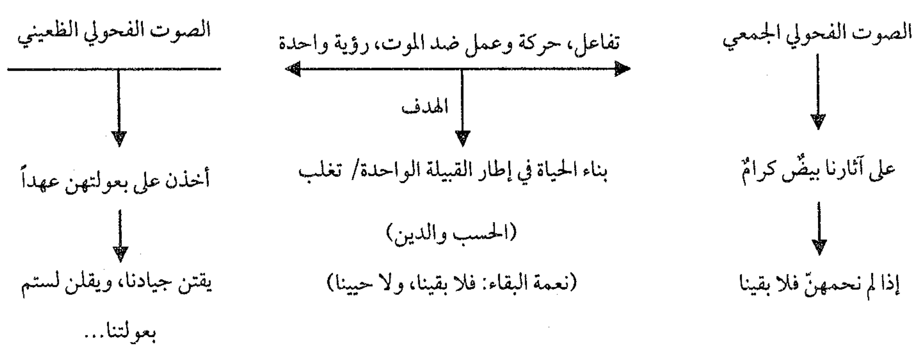
(4) الخسف: الظلم.

وهكذا جاءت صورة الصمت الظعيني في ذلك المقطع منسجمةً مع مشهد الموت والفراق، وهذه الصورة الصامتة في رحلة الظّعائن تكاد تكون سمةً غالبة في جُلّ الشعر الجاهلي، إذ تقترن رحلة الظعينة بمفردات القلق، والتشاؤم، والزمن الليلي، والموت.

وأما صورة الظعينة في المقطع الأخير في معلقة عمرو بن كلثوم، فإنّها تفارق، والحال هذه، تلك الصورة القاتمة للظعينة في المدونة الشعرية الجاهلية، إذ تتجلى فيها سلطة الصوت الظعيني الذي يرفض الموت وثيمات الإخفاق والإحباط والانهزام أمام الزمن والآخر الإنساني؛ إنَّه الصوت الذي يضجّ بالحركة من أجل بناء الحياة، وصياغة الانتماء للقبيلة «ظعائن من بني جشم بن بكرٍ...».

ويبدو أن الظعينة هاهنا تملك ثقافةً فحوليَّةً، ترصد للمتلقي حركة دائبة لصورة المرأة العاملة والمتفاعلة مع آمال قبيلتها ورؤاها «أخذن على بعولتهن عهداً... ، إذا ما رُحْنَ يمشينَ الهوينى، يَقُتْن جيادنا...».

ويتصادى الصوت الأنثوي كذلك مع الصوت الجمعي القبلي في إدراك مأساة الفقد والفراق أو تشرذم النسيج الاجتماعي للقبيلة إذا ما كانت رحلة الظعائن نتيجة حتمية واقعة، إنهما صوتان مندغمان ومنسجمان في سبيل تحقيق سلطة القبيلة/ تغلب، والحفاظ على كينونتها، ويبدو هذا الحسّ التفاعلي (الذكوري/ الأنثوي) متماهياً مع الفكر الذي سعى الشاعر إلى ترسيخه في خطاباته للتمثيلات السلطوية المختلفة:



لقد بدا الشاعر في هذا المقطع متفائلاً بفعل تكوين صورة المرأة الرافضة لمنطق التحوّل والرحيل، إذ إنّ فكرة الحرب القائمة على وجود التصوّر الدائم لحضور الآخر العدو تضحي ثقافة فاعلة ومؤثرة تجعل الذات في حالة ترقب دائم لأنساق الشر التي تهدّد وجودها وكيانها. ويرى عمرو بن كلثوم أن فلسفة الحرب، ومن ثم مبادرة الآخر بها، تعدّ أداةً مهمَّة وناجعة في حماية القبيلة وشرفها من خطر الآخر، كما يبدو في تمثيلات الظعائن «وما منع الظعائن مثل ضَرْبٍ...».

إن تحقق مثل هاته الفلسفة أو الرؤية كما يقول الشاعر «ترى منه السواعد كالقلينا»، كفيلٌ بولادة عالم النحن الممتلئة، والتي تضحي مؤهلة لحكم العالم «لنا الدنيا ومن أضحى عليها...».

ونلحظ الشاعر يوظف قوانين ومبادئ جاهلية تندرج في إطار فكرة الاستبداد، كما يبدو في خطابه: «ونبطش حين نبطش قادرينا... ، نسمى ظالمين... ولكنا سنبدأ ظالمينا»، «ألا لا يجهلن أحدٌ علينا فنجهل فوق جهل الجاهلينا».

فالشاعر، إذن، يقدّم رؤيته أو رؤية قبيلته تغلب الخاصة والمفارقة لرؤى الآخرين في طبيعة التعامل مع الأشياء. فالبطش والظلم والجهل تضحي قيماً إيجابية إذا كان الهدف منها سامياً ونبيلاً، بحيث تحمي هذه القيم ذمار القبيلة، وتمنع ظعائنها من السبي أو النفي أو الخضوع لإملاءات الزمن السالب. وبما أن الشاعر يفترض في الآخر، على الدوام، أمارات السوء والظلم؛ فإنَّ البَدْء بقمع هذا الآخر وإقصائه «ولكنَّا سنبدأ ظالمينا»، يمثل سياسة أو تحركاً ذكيّاً في وَأْدِ الشرِّ قبل أوانه.

ولا يخفي هذا المقطع، بطبيعة الحال، إشاراته الإضمارية وحيله النسقية التي تتضمن تحذيراتٍ للنسق السلطوي المركزي بالنسبة للشاعر - سلطة عمرو بن هند. فالمقطع يظهر للمتلقي ذاتاً / قبيلة ترفض الذلّ، وتتمرّد على سلطة الملك إذا ما كرّس الخسف في عالم الرعية:

إذا مـا المَلْـكُ سـامَ النـاسَ خَسْـفاً أَبَيْنَـا أَنْ نُقِـرَّ الـذُلَّ، فينـا

إن إحساس الذات بمنجزها البطولي، وتفرّدها الكوني يجعل ملكيتها لفضاءات الإنسان والمكان والزمان «لنا الدنيا ومن أضحى عليها» محوراً مركزيّاً يلغي بدوره ملكية الآخر «إذا ما الملك سام الناس خسفاً...».

وتتكرر في هذا المقطع أيضاً صورة القبيلة التي تتجاوز بحضورها العددي الأسطوري محدّدات المكان المتناقض «ملأنا البرّ ← وظهر البحر»، إذ إنَّ هذا التشكيل الأسطوري للذات/ ممثلة القبيلة يظهر للآخر المتعدد قدرتها على الهيمنة واستلاب الحكم من خصومها، مما يشعر الآخر(ين) بالدونية والهامشية، ومن ثمّ الاضطرار إلى الاعتراف بهاته الهيمنة والتبعية لها:

إذا بَلَـــغَ الفِطـــامَ، لنـــا صَـــبِيٌّ   تَخِـــرُّ لَـــهُ الجبـــابِرُ، ســـاجِدينا

وتنفتح نهاية المعلقة، وتحديداً بيتها الأخير، على صور للذات/ صوت القبيلة التي تتحدّى الآخر على إطلاقه (لا يجهلن أحدٌ علينا: مطلق السلطات)، وتعيد في الوقت نفسه إنتاج المفاهيم والمسلمات الحادثة في ثقافة الآخر (الجهل: الخفة والطيش)، لتوظف توظيفاً أكثر وقعاً وأثراً في النفوس حيث تصبح الجهالة عقلاً ومنهجاً منطقياً في معاملة الأنساق الضدية (فنجهل فوق جهل الجاهلينا).

وإذا كان مفتتح النص/ المعلقة قد ابتدأ بـ «ألا» التنبيهيَّة (ألا هبي بصحنك فاصبحينا) التي أظهرت للمتلقي ذاتاً شاعرية متوترة ومنفعلة نتيجة تجاوز الأنثى الساقية لحضوره، فإن نهاية المعلقة تنغلق بـ «ألا» الاستفتاحية والتنبيهية المقترنة باللهجة الآمرة والمحذرة من مغبة غياب العقل / عقل السلطة المضادة أثناء التعامل مع الذات / النحن التغلبيَّة، وهو ما يشي بانفراج نفسي واضح في عالم الذات الشاعرة، مكنها من التغلّب على هواجس وآلام متناهية، وهي تستعرض بإمعان تمثّلات السلطة على اختلافها، وما تضمره هاته التمثيلات من حيل ومراوغات تهدّد أحلام الشاعر بتأسيس السلطة التغلبية التي تخضع المجتمع الجاهلي لسيادتها وسياستها.

2-3. تركيب:

لقد كشفت القراءة التفكيكية لتمثيلات السلطة في معلقة عمرو بن كلثوم عن رؤية عميقة للشاعر الجاهلي في ضوء صراعه مع السلطة السياسية الحاكمة وقتذاك_أي سلطة عمرو بن هند ملك الحيرة.

وتتمحور هاته الرؤية النافذة حول جدلية مركزية هي الرفض/ الانتماء. فالشاعر يتبنى فكرة الرفض بوصفها قيمة تأسيسية وثورةً سياسية ضد أساليب القهر والعبودية والإقصاء التي كان يمارسها عمرو بن هند/ ملك الحيرة، والذي كان يسمى مضرط الحجارة أو المحرق الثاني لكثرة ظلمه وغدره[1]. وهذا القول يؤكد في الآن نفسه حقيقة انتماء عمرو بن كلثوم لقبيلته العربية تغلب في المواجهة إكراهات الآخر/ ممثل الفُرس ومراوغاته في تكريس سياسة الإخضاع والاستعباد.

وقد كانت التجليات السلطوية في هاته المعلقة بكلية إشاريَّاتها صدى واضحاً لما يعتمل في جوانية الشاعر من آلام وآمال وأحلام؛ إذ اضطره واقعه المتوتر إلى استحداث آليات أو إنتاج أنساق فاعلة لخلق واقع مغاير يكسر من خلاله جمود الزمن وإيقاعات الانكسار، بفعل تأكيد مركزية الذات (الشاعر-تغلب-العرب) التي تسعى بفخرها وعنفوانها اللامحدود إلى تأسيس صورة الثبات للمرأة التي تنتمي، على الرغم من تشظياتها، إلى عالم الشاعر (الساقية: تجربة المتعة-الظاعنة: تجربة الحرب)، وهما في رؤية الشاعر عالمان متلازمان ومتكاملان، تمكن عمرو بن كلثوم عبرهما من تقويض حضور الآخر المضاد (عمرو بن هند-قبيلة بكر-القبائل المضادة) بفعل حضور ثقافة الدم والتطهير.

---

(1) ينظر: الضبعي، المتلمس، ديوان شعر المتلمس الضُّبعي (رواية الأثرم وأبي عبيدة عن الأصمعي، عني بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه:حسن كامل الصيرفي ، مجلة معهد المخطوطات العربية، القاهرة، ط2، 1997 ، ص29.

الفصل الثالث

جدلية المقدّس والمدنّس:
قراءة طباقية في معلقة عنترة

3-1. الطباقية: المصطلح وحدّ المفهوم

يمكن فحصُ مفهوم القراءة الطباقية Contrapuntal Reading، على المستوى التنظيري، في إطار ما تقدمه دراسات ما بعد الكولونيالية Post-Colonialism من طروحاتٍ ومفاهيم وسياقات ذات تماسٍ واضح بمفهوم الهيمنة Hegemony؛ ذلك أنَّ «الهيمنة، كما يقول غرامشي Gramsci، «حركة توازن» تشمل علاقات القوى المتوافقة أو اللامتوافقة تجاه هذه النزعة أو تلك»[1].

ولذلك فإنَّ القراءة الطباقية للنصّ الأدبي تركّز في استبارها واستكناهها للبنى النصيةعلى تجليات الصراع الإنساني، وكذلك تمظهرات العمل الإنساني المقاوم، لأنّ «الصراع بين نماذج الخطاب المختلفة، والتحديدات المتباينة، وكذلك المعاني في إطار الإيديولوجيا عادة ما يكون صراعاً حول المدلول: أي أنه صراع من أجل الاستحواذ على الإشارة التي تمتد إلى معظم المساحات العادية في الحياة اليومية»[2].

وظهر مصطلح الطباقية في دراسات إدوارد سعيد Edward said ولا سيما في كتابه الثقافة والإمبريالية culture and imperialism، وقد ترجم كمال أبو ديب هذا المصطلح بـ «الطباقية»؛ إذ يقول أبو ديب: «لكن المفهوم المركزي في منهج سعيد تحليلياً، على مستوى

(1) Hebdige, Dick; from culture to Hegemony, contemporary literary criticism (literary and cultural studies), 661.
(2) Ibid. ; p. 662 .

ما يريد طرحه فكرياً عن العلاقة بين المجتمعات والثقافات هو دون ريب، مفهوم القراءة الطباقية، والتأويل الطباقي»[1].

ويرى أبو ديب أنَّ مصطلح الطباقية عند سعيد مأخوذ من الموسيقى، إذ يعني «الاستعمال المتزامن لِلَحْنَين أو أكثر لإنتاج المعنى الموسيقي، بما يسمح بالقول عن أحد الألحان إنَّه النقطة المضادة لـ، أو في حالة تضادّ مع، لحن آخر»[2].

وفي هذا الإطار يذهب سعيد إلى أننا «حين نعود إلى سجلّ التاريخ الاستعماري، نأخذ بقراءته من جديد لا واحديّاً، بل طباقياً، بوعي متآين للتاريخ الذي يتمّ سرده ولتلك التواريخ الأخرى التي يعمل ضدها (ومعها <أيضاً>) الإنشاء المسيطر»[3].

وبناء على هذا، فإن «القراءة الطباقية ينبغي أن تُدخِل في حسابها كلتا العمليتين: العملية الإمبريالية، وعملية المقاومة لها، ويمكن أن يتمّ ذلك بتوسيع قراءتنا للنصوص لتشمل ما تمَّ ذات يوم إقصاؤه بالقوَّة»[4].

إن مصطلح الطباقية، كما يرد عند سعيد وأبي ديب اجتراحاً وترجمة، يرتبط، جذريّاً، في الدرس النقدي والبلاغي عند العرب بمفهوم «الطباق» ، ذلك أن الطباق يتضمن في حدّيته معنى التضاد حسبما يؤكد أبو هلال العسكري (ت 395) في الصناعتين بقوله: « قد أجمع الناس أن المطابقة في الكلام هو الجمع بين الشيء وضدّه في جزء من أجزاء الرسالة أو الخطبة أو البيت من بيوت القصيدة مثل الجمع بين البياض والسواد...، والليل والنهار، والحرّ والبرد...»[5].

---

(1) سعيد، إدوارد: الثقافة والإمبريالية، نقله إلى العربية وقدّم له: كمال أبو ديب، بيروت: دار الآداب، ط1، 1997، ص20.

(2) الثقافة والإمبريالية، ص20.

(3) المرجع نفسه، ص20.

(4) الثقافة والإمبريالية، ص21.

(5) العسكري، أبو هلال: كتاب الصناعتين، حققه وضبط نصّه: مفيد قميحة، بيروت: دار الكتب العلمية، ط1، 1981، ص39. وينظر حول الطباق: القيرواني، ابن رشيق (ت 456): العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حققه وفصّله وعلق حواشيه: محمد محي الدين عبد الحميد، بيروت: دار الجيل، ط4، 1972، ص5.

فإذا كانت الطباقية بوصفها مصطلحاً نقديًّاً ذا حضورٍ فاعلٍ في دراسات الفكر الاستعماري ونصوص ما بعد الكولونيالية من حيث ارتباطه بفكرة الهيمنة والهيمنة المضادّة؛ فإن اصطلاح الطباق ذاته في الدرس البلاغي القديم يتضمَّن في دلالته النظرية والسياقية عامل الضدية أو صراع الأضداد.

وتمثل مفاهيم التاريخ والأيديولوجيا والهوية عناصر مهمة في القراءة الطباقية للنص الأدبي. وفي هذا السياق يؤكد تيري إيجلتون Terry Eagleton أن «التاريخ يؤثّر في النصّ عن طريق التعيين (التحديد) الأيديولوجي؛ مما يمنح الأيديولوجية في النصّ امتياز أن تكون البنية المهيمنة المحددة لتاريخها الخاص المتخيل أو «الوهمي»»[1]. ويرى إيجلتون أنَّ «هذا الوجود الواقعي «الوهمي» أو النصّي ليس متصلاً بالوجود الواقعي التاريخي بوصف الأوّل «ترجمة» (تحويلاً) متخيلاً للأخير؛ إذ بدلاً من أن يكون العمل الأدبي «ترجمة متخيلة» للوجود الواقعي، فهو إنتاج لبعض التمثيلات، المنتجة للوجود الواقعي، والتي تقوم بتحويل هذا الوجود إلى غاية متخيلة»[2].

ولا شكَّ في أنَّ صراعات الأيديولوجيا والهويَّة تبرز مفارقات ضدية، في منظور النقد المابعد كولونيالي، بين المقدَّس والمدنّس في الفكر الإنساني، وتطرح جدلياتٍ حادَّة يجسدها قانون الضدية بين المركزي / السلطوي والهامشي.

ولهذا يرى إعجاز أحمد Aijaz Ahmad أن «الهامشي»، ليس فضاءً احتفائياً، أو يوتوبيّاً، أو كينونة هامشية خاصّة، إنّه أكثر من تسويغ للتهديد ضمن مفاهيم العدالة في التقدم الحداثي، والتماثل، والعضوية الثقافية، ومفهوم الأمة الأصيلة، أو التاريخ الطويل في عقلنة السلطوي، أو مفهوم المعقولية والنزعة ضمن الثقافات وفي إطار ما يسمّى بـ «التأثير القومي»[3].

---

(1) إيجلتون، تيري: النقد والأيديولوجية، ترجمة: فخري صالح، ص105.

(2) المرجع نفسه، ص105.

(3) Ahmad, Aijaz, literary Theory and «Third world Literature»: some contexts, p. 152.

وفي رؤية آنيا لومبا Ania Loomba، فإنّ «العنف الكولونيالي يدرك بوصفه متضمناً للمظهر «المعرفي» بفعل تعريته للثقافة، والأفكار، ومنظومة القيم للناس المستعمرين»[1]. ومن هنا، «ففي أي سياق كولونيالي فإن عوامل مثل السلب الاقتصادي، وإنتاج المعرفة، واستراتيجيات التمثيل تُعَوِّل بكثافة على بعضها بعضاً»[2].

وأمّا هومي بابا Homi BhaBha فيشير إلى أن «سلطة تلك الصيغة المتعلقة بالخطاب الكولونيالي Colonial discourse والتي يسميها «المحاكاة» تتصف باللامحدودية»[3].

فالمحاكاة، حسب هومي بابا، تنبثق بوصفها تمثيلاً للاختلاف الذي يكون نفسه عمليةً في الإنكار»[4]. لذا فإن «الصورة» كما يرى بابا، يجب أن تقاسَ بضدية كل ما هو «أساسي» أو «أصلي» من أجل أن تؤسس درجتها التمثيلية إضافة إلى دقتها، إذ لا يعاين النص بوصفه إنتاجاً للمعنى، ولكن بشكل أساسي بوصفه تعبيراً أو انعكاساً»[5].

ولذلك «يصرّ نقاد ما بعد الكولونيالية Post- colonial Critics على أنَّ الكتابة ممارسة اجتماعية تكون في سياق وظيفة اجتماعية لا تمّحي، مما يفترض إمكانية القول بأن المعنى، كذلك، هو منجز اجتماعي متميز بفعل مشاركة الكاتب والمتلقي في إطار «الحدث» الخاص للخطاب»[6]. وهذه الرؤية للعلاقة بين النصّ والسياق الاجتماعي أو الثقافي بدرجاته التمثيلية تؤكّدها أيضاً كاترين بيلسي Cathrine Belsey، إذ تشير إلى «أنَّ تعدّدية

(1) Loomba, Ania; colonialism/ post colonialism- The new critical Idiom, Routledge London and New York, 1998, p. 50.

(2) Ibid. ; p. 97 .

(3) BhaBha, Homi; of Mimicry and man: The Ambivalence of Colonial Discourse, Modern literary theory: Areader, Edited by: Philip rice and patricia Waugh, ARNOLD, A member of the Hodder Headline group, third Edition, 1996, p. 361.

(4) Ibid.; p. 361. (14) .

(5) BhaBha, homi; Representations and the Colonial text: a critical explanation of some forms of mimeticism in the theory of the reading, ed. Frank glover smith, Harvester, Brighton, 1984, p. 100.

(6) Ashcroft, bill, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin; post- Colonial Reconstructions: Literature meaning, value, literature in the modern world: Critical Essays and Documents, Edited by: Dennis Walder, Oxford, university Press, New York, 2004, p. 400.

المعنى ليست، على جهة الحصر، قضية متعلقة باللعب اللامحدود للمعاني، كما أثبت التاريخ المعاصر؛ فالمعاني تنتج الممارسات وتولّد السلوك»[1]. وعليه فإن «عمل فوكو Foucault، كما تقول بيلسي، يستحضر مصطلحين من مصطلحاته الأثيرة هما: التاريخ، والسياسة، في تحليلها للطرائق التي تنتج عبرها السلطة المعارف الجديدة»[2]. وهذا في رؤية بيلسي يجسّد تاريخ الأفكار حيث تفهم الأفكار بوصفها ممارسات مولدة، مثلما هو تاريخ الخطابات، إذ تحدّد بفعله الخطابات التي يعاد إنتاجها في إطار المؤسسات[3].

ويبدو البحث في إشكالية الهوية Identity مساراً فاعلاً في منهج القراءة الطباقية؛ سيّما وأنّ الهوية ذات نظام معرفي وجدلي خاصّ، مما يسهم في تكوّن الفعل المقاوم أو الهوية المقاومة كما يسميها عبد الله الغذامي[4]، وهذه الهوية هي «التي تنتج عن النشطاء الواقعين في موقع أو في حال التقليل أو التصنيف الدوني، كنتيجة لسلوك العناصر المهيمنة ومنطقها؛ ومن هنا يبني الهامشيون خنادق للمقاومة والدفاع عن وجودهم على قواعد ومبادئ مغايرة أو مضادة لما هو عند القوى المهيمنة، وهذه هي سياسة انبثاق الهوية....»[5]. وبالتالي، فإن «الهوية المتكاملة هي الهوية التي تمتلك ديناميتها الداخلية، وتسعى إلى تأكيد وجودها وتحقيق ذاتها وفقاً للكيفيات التي يسمح بها الوسط المحيط»[6].

ويجنح الهجين Hybridity في الثقافة الإنسانية دائماً إلى الرفض والمقاومة بوصفه إفرازاً من إفرازات الصراع حول تكريس سلطة الهوية ذاتها، إذ إنّ الهجين، كما يرى ويلسون هاريس Wilson Harris «يناضل دوماً في الحاضر لتحرير نفسه من ماضٍ يمجّد

---

(1) Belsey, Cathrine; Literature, history, Politics, modern criticism and theory – Areader, P.403.

(2) Ibid. ; P. 404 .

(3) Ibid. ; P. 404 .

(4) الغذامي، عبد الله: القبيلة والقبائلية أو هويات ما بعد الحداثة: الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط2، 2009، ص51.

(5) القبيلة والقبائلية أو هويات ما بعد الحداثة، ص51.

(6) ميكشيللي، إليكس: الهوية، ترجمة: علي وطفة، دمشق: دار الوسيم للخدمات الطباعية، ط1، 1993، ص130.

الأسلاف ويعلي قيمة «النقيّ» على نقيضه الذي يهدده، أي «التركيبي»، إنّه يستبدل الخطية الزمانية بتعددية مكانية»[1].

ويوظف الهجين في النصّ الكولونيالي عامل المعارضة أو المقاومة للسلطة المهيمنة بغية، حماية وجوده وكينونته المهدّدة بالتلاشي والاندثار، وفي ظل هذا المعنى فإن «الهيمنة الشعرية لم تمرّ دون مقاومة، بل كان هناك علامات على ضروب من المقاومة، وإن كانت ضعيفة، إلاّ أنها تشير إلى نوعٍ من الحيوية الذهنية الحوارية والمتمردة..، وهذه هي أنساق الرفض والمعارضة»[2].

ولذلك فإن الصراع الإنساني في إطار ثقافة الهوية «يأخذ شكل الصراع من أجل المعنى، صراع تحاول في أثنائه الطبقات المهيمنة جعل المعاني التي تخدم مصالحها جزءاً من المعاني العامة للمجتمع ككل، بينما تقوم الطبقات الخاضعة بمقاومة ذلك بطرق شتى وبدرجات متفاوتة، محاولة تحقيق معانٍ تخدم مصالحها»[3]. وبناء على ذلك يرى آرثر أيزابرجر Arthur Asa Barget أن «أفكار الطبقة الحاكمة، في كلّ عصر، هي الأفكار المسيطرة، بمعنى أنّ الطبقة التي تسيطر على القوى المادية في المجتمع هي في الوقت نفسه مسيطرة على القوى الفكرية والعقلية»[4].

وتأسيساً على هاته التقدمة النظرية لمفهوم القراءة الطباقية؛ يمكننا القول إن معلقة عنترة بوصفها نصّاً ثقافياً إشكالياً تضمر في بنيتها النصيّة أنساقاً للصراع الطبقي المتجسد في جدلية المقدس / القبيلة الحاكمة والمدنّس / العبد أو الهجين المنبوذ.

(1) أشكروفت، بيل، وغاريث غريفيث، وهيلين تيفن: الردّ بالكتابة: النظرية والتطبيق في آداب المستعمرات القديمة، ترجمة: شهرت العالم، ص70.

(2) الغذامي، عبد الله: النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص88.

(3) حمودة، عبد العزيز: الخروج من التيه: دراسة في سلطة النص، ص263. نقلاً عن:
John Fisk, «Culture, Ideology, Interpretation», Op, cit. , pp. 305-306.

(4) أيزابرجر، أرثر: النقد الثقافي: تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، ترجمة وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، ص ص 86- 87.

لقد نزعت القبيلة الجاهلية بفعل ثقافة الهيمنة إلى إنتاج صورة نمطية للعبيد تتسم دائماً بالنظرة الدونية والتهميش وتكريس فكرة الخطيئة؛ ولذلك فقد ظلت واقعة السواد، في المخيال الجاهلي، خاضعة للرقيب الاجتماعي والتمايز الطبقي وثقافة التدجين.

وإذا كانت القبيلة تسعى إلى برهنة هيمنتها على الدوني / الهامشي بممارساتها القمعية، فإن هذا الدوني كما يمثله عنترة / نموذج العبيد يولّد إمكاناته النسقية من أجل تأسيس هيمنة مضادة؛ ولهذا فإن القراءة الطباقية لهاته المعلقة تسلّم بأن جماليات التشكيل الفني الماثلة في نسيجها غير بريئة؛ إذ إنّ «التشكيلات الجمالية والصور الفنية... ، ليست سوى مظهر خادعٍ يضمر في جوانيته أنساقاً مخاتلة تتعلق بالمجتمع والثقافة والأيديولوجيا»[1].

3-2. الإجراء النقدي: جدلية المقدّس والمدنس: قراءة طباقية في معلقة عنترة

تتمحور معلقة عنترة حول جدلية أساسية تنبني عليها المعلقة، وتتشظى بفعل حركتيها وفاعليتها المركزية في بنية النص إلى ثنائيات متضادة في الفكر والرؤية؛ إنها جدلية المقدّس والمدنّس المرتبطة بتصورات عنترة تجاه الواقع الاجتماعي المعاين، وما يندرج في إطار هذا الواقع من تناقضات وإشكاليات طالما أرّقت الشاعر، وأسست لولادة الذات الرافضة دائماً لمظاهر القهر والتسلط والهيمنة التي أضحت ممارسة قمعية دائبة تحرص الطبقة المتنفذة في المجتمع الجاهلي على تكريسها في حياة الفرد الدوني أو الهامشي.

والمقدّس في رؤية عنترة يجسّد بصورة ما رغبة الإنسان المقموع ببناء عالمٍ إنساني حالم يحقق من خلاله مفهوم «الكرامة الإنسانية» التي تلغي بدورها ظاهرة التمايز العرقي أو اللوني بوصفها منطقاً مدنَّساً؛ وتعلي قيمة الفعل الإنساني البطولي الهادف إلى استعادة كيان/ كينونة الذات ومركزيتها، وإخراجها من دائرة السلب في المنظور الجمعي السلطوي، ومن ثمَّ محاولة هذه الذات الفاعلة تغيير التصور والمعتقد حول وجودها ودورها في الحراك الاجتماعي. ولذلك يصف مرسيا إلياد المركزي بأنه «منطقة المقدس

---

(1) عليمات، يوسف: النسق الثقافي: قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم، ص166.

بامتياز، منطقة الحقيقة المطلقة»[1]. كما وضّح (دوركايم) الفرق بين المقدس والمحرم بقوله: «إنّ تقسيم العالم إلى نطاقين أحدهما يشمل كل ما هو محرّم يعدّ سمة مميزة للفكر الديني، والمعتقدات، والأساطير، والخرافات، وعادة ما تكون تمثيلات أو أنظمة للتمثيل تعبر عن طبيعة الأشياء المقدسة، والقيم والسلطات المنسوبة لهم أو العلاقات الأخرى مع بعضها البعض ومع الأشياء المحرمة»[2].

إنَّ القراءة الفاحصة لهاته المعلقة تكشف، من زوايا مختلفة، وعبر جدلياتها المتعارضة، مركزية الإنسان الهامشي في الحياة الجاهلية؛ بل إنَّ هذا الإنسان الذي سلبته الطبقة المهيمنة حريته وجوهره الإنساني يُضْحِي في منظور الشاعر الفيلسوف مركزاً مؤثراً وسلطةً فاعلة قادرة على إحداث اللامتوقّع.

وإذا كانت «عقدة اللون» قدراً محتوماً أَسْهَم في جعل الشاعر/ نموذج العبيد – الرقيق يواجه لعنات مجتَمع مؤسس على ثنائية السيّد / العَبْد في إطار ثقافة الرقيق، فإنَّ جلّ ما يسعى إليه عنترة في هاته المعلقة هو مَحْوهاته الثقافة المؤسلبة بثقافة الفعل، ومن ثمَّ توجيه أنظار المجتمع إلى بياض الفعل لا إلى سواد الجسد. أي أنّ «عنترة يقيم تعارضاً حاسماً بين لون الجلد ولون الخلق والفعل، وهو يصل إلى نتيجة مؤداها أن لون الجلد لا قيمة له، وإنما القيمة كل القيمة فيما يسرّه هذا الجلد من خصال وأخلاق وأفعال»[3].

وبناء على هذا، فإن القراءة العميقة لهاته المعلقة تظهر جملة من المكوّنات الناظمة لنسيج النصّ، وهي مكونات ذات امتدادات جذرية في الفكر والتجربة، وفضاءات رحبة تعكس، والحال هذه، موقف الشاعر الجاهلي من الضدّي والقهري.

ويمكن قراءة جدلية المقدّس والمدنّس في المعلقة من خلال المكوّنات الرئيسة التالية:

---

(1) إلياد، مرسيا : أسطورة العَوْد الأبدي، ترجمه عن الفرنسية: نهاد خياطة، دمشق: دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط1، 1987، ص40.

(2) أيزابرجر، أرثر: النقد الثقافي (مرجع سابق)، ص206.

(3) كاظم، نادر: تمثيلات الآخر: صورة السود في المتخيّل العربي الوسيط، ص 507.

المكوّن الأول: الذات القلقة وجدليات الطلل: (الأبيات 1- 12).

يقول عنترة[1]:

هَـلْ غَـادَرَ الشُّـعراءُ مِـنْ مُـتَرَدَّمِ ... أَمْ هَـلْ عَرَفْـتَ الـدَّارَ بَعْـدَ تَـوَهُّمِ[2]

يـا دارَ عَبْلَـةَ بـالجِوَاءِ تَكَلَّمَـي ... وعِمِـي صَبَاحاً دَارَ عَبْلَـةَ واسْـلَمي[3]

فَوَقَفْـتُ فيهـا نَـاقتِي وكَأَنَّهَـا ... فَـدَنٌ لأَقْضَـي حَاجَـةَ المَتلـوِّمِ[4]

وَتَحُـلُّ عَبْلَـةُ بـالجِواءِ وَأَهْلُنـا ... بـالحَزْنِ فالصَّـمَّانِ فـالمتثلِّمِ[5]

حُيِّيـتَ مِـنْ طَلَـلٍ تَقَـادَمَ عَهـدُهُ ... أَقْـوَى وَأَقْفَـرَ بَعـدَ أُمِّ الهَيْـثَمِ

حَلَّـتْ بـأَرْضِ الزَّائِـرينَ فَأَصْـبَحَتْ ... عَسِـرَاً عَـلَيَّ طِلابُـكِ ابنَـةَ مَخْـرَمِ[6]

عُلِّقْتُهـا عَرَضَـاً وَأَقْتـلُ قَوْمَهَـا ... زَعْـماً لَعَمـرُ أَبيـكِ لَـيْسَ بَمـزْعَمِ[7]

ولَقَـدْ نَزَلْـتِ فـلا تَظُنِّـي غـيرَهُ ... مِنِّـي بِمنْزِلَـةِ المحَـبِّ الْمُكْـرَمِ

كَيْـفَ المَـزَارُ وَقَـدْ تَرَبَّـعَ أَهْلُهـا ... بِعُنَيـزَتينِ وَأَهْلُنَـا بـالغَيْلَمِ[8]

إنْ كُنْـتِ أَزْمَعْـتِ الفِـراقَ فَـإِنَّما ... زُمَّـتْ رِكَـابُكُمْ بِلَيْـلٍ مُظْلِـمِ[9]

---

(1) الأنباري، أبو بكر محمد بن القاسم: شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، تحقيق وتعليق: عبد السلام محمد هارون، القاهرة: دار المعارف، ط5، 1963، ص ص 294- 305.

(2) غادر: ترك. متردّم: يقال ردّم ثوبك: أي رقّعه، والمعنى: هل ترك الشعراء شيئاً يرقّع.

(3) الدار: منزل القوم. الجواء: مكان.

(4) الفدن: القصر. المتلوم: المتمكّث.

(5) الجواء والحزن والصمان والمتثلّم: أسماء أمكنة.

(6) الزائرون: الأعداد يزئرون عليه من أجلها.

(7) علقّتها: معناه أحببتها. عرضاً: من غير قصد.

(8) تربّع أهلها: نزلوا في الربيع. عنيزتان والغيلم: مكانان.

(9) أزمعت: عزمت على الفراق.

مَـــا رَاعَنَـــي إلاَّ حَمُولـــةُ أَهْلِهَـــا وَسْـطَ الـدِّيارِ تَسَـفُّ حَـبَّ الخِمْخِـمِ [1]
فيهـــا اثنَتَـــانِ وَأَربَعـــونَ حَلوبَـــةً سُـــوداً كَخَافِيَــةِ الغُــرَابِ الأَسْــحَمِ [2]

تتجلّى صورة الذات القلقة في هذا المكوّن الشعري بفعل السؤال الاستفهامي المكرّر:

هَـــلْ غَـــادَرَ الشُّـــعراءُ مِـــنْ مُـــتَرَدَّمِ أَمْ هَـــلْ عَـــرَفْتَ الـــدَّارَ بَعْـــدَ تَـــوَهُّمِ

فالسؤال، في ثقافة عنترة، هاجسٌ مشحونٌ بالتوتّر، والرغبة الجامحة في الحفر المعرفي بغية الاستيضاح وإضاءة المعمّى والمجهول، وطمس معالم الوهم الإنساني في خضمّ الصراع الجدلي.

ونلحظ، في هذا السياق، الكيفية التي يوظف عنترة من خلالها ثقافة السؤال، ليثبت قلقه الوجودي، ويظهر انفعاله النفسي تجاه التغيرات الحادثة على المستويين الإنساني والمكاني «هل غادر الشعراء.. ، أم هل عفت الدار». وبما أن السؤال جاء في هاته المعلقة، ومنذ بيتها الأوّل، فاتحةً نصيّة، وحدثاً موضوعياً مسيطراً على فكر الشاعر، فلا بدَّ من التأكيد على أنَّ فلسفة السؤال ناجمة في حقيقتها عن الطللية، وما تطرحه من جدليات متضادة: الشاعر/ الشعراء، الوهم / المعرفة، الكلام/ الحياة / الصمم / الموت، المكان الجدب / المكان الخصب.

إنَّ قولة عنترة «هل غادر الشعراء من متردّم» تَشِي، ضمناً، بانخراط الشاعر الجاهلي في مجتمعه، وانشغاله بقضاياه وإشكالياته المصيرية؛ وفي هذا إشارة دالة إلى أنّ متاهات الحياة وتعقيداتها استنفذت جهد الشعراء، فوظفوا طاقاتهم وإمكاناتهم الفكرية بحثاً عن الخروج من إسار المبهم والمعقد.

---

(1) راعني: أفزعني. الخمخم: وهو آخر ما يبس من النَّبت.
(2) حلوبة: أي ناقة حلوبة. الخوافي: الريش دون الريشات العشر من مقدم الجناح. الأسحم: الأسود.

وإذا كانت معاناة الشعراء، كما يبدو في البيت الأوّل، مأساوية تبلغ حدَّ التناهي؛ فإن قضية عنترة مع المكان، وفي ضوء ما تبديه ثنائية المعرفة / الوهم تبدو مغايرة في حضورها من حيث القيمة والمحورية لـ «متردّمات الشعراء».

ولاشكَّ في أن ثنائية المعرفة / الوهم البادية في سؤال عنترة القلق توحي بصورة التبدّل والتحوّل الذي أصاب المكان / الدار، وهو تبدّل مدمِّرٌ يفرضُ حالة الإرباك وانعدام الرؤية بفعل تداخل الوهمي بالمعرفي.

لقد انفعل عنترة بالمشهد الطللي السالب الذي استحال إليه مكان محبوبته، الأمر الذي دفعه إلى تجاوز الاستفهام، ومسار التسآل عن الماوراء، وإعلان حالة الوقوف واستحداث النداء بوصفه حضوراً جسديّاً يحاول الشاعر من خلاله إلغاء صورة الموت الماثلة في مشهد العفاء والاندثار.

فالشاعر يتخذ النداء «يا دار عبلة بالجواء تكلّمي» وسيلةً لبناء عالمٍ جديد يضجّ بالحياة بعد الموت، فهو يؤنسن المكان عبر أسلوب التشخيص، ليعلن قيمة الإنسان الغائب، وقدسية المكان المرتبط بمحبوبته، وليبرهن في الوقت نفسه أهمية الحضور الإنساني، وكذلك الحوار والتشارك الخطابي في تأسيس الواقع المأمول. ومن هنا «يأتي النداء وكأنه إيقاظ للشعور الإنساني الذي يدهش أمام التحول، وعلى الرغم من وعي الشاعر التام بأن الخطاب لا يفيد، إلاّ أنّ هذا تكريس للشعور الإنساني، وإبراز له أمام صدمة التحوّل التي يرفضها الشاعر»[1].

ونظراً لتعلّق عنترة بهذه الصورة الإيجابية للمكان المقدّس / الدار المقدَّسة؛ فإننا نلحظ حرصه على مواجهة التحوّل السالب الحياة ← الموت، باصطناع تحوّل آخر مضاد تُجَلِّيه فكرة الكلام: انبعاث الحياة من العدم، ومن ثَمَّ تحصين هذا المكان الجديد بالدعاء «وعمي صباحاً دار عبلة واسلمي».

---

(1) ربابعة، موسى: تشكيل الخطاب الشعري: دراسات في الشعر الجاهلي، إربد: دار جرير للنشر والتوزيع، ط2، 2006، ص15.

إنَّ المكان الجديد الذي ينشده عنترة هو مكانٌ اصطفائي تنعدم فيه الطبقية، ويسمح بالحوار والتنادي بين أفراده بلغة حميمية تنتفي فيها صور التمايز والتفارق والاستعلاء؛ إنَّه المكان الذي يولّد الحبّ بين أفراده، ويكرس العدل والمساواة فيما بينهم بغض النظر عن العرق واللون «عنترة/ العبد/ نموذج العبيد «العاشق» ← عبلة / الحرّة/ نموذج الأحرار «المعشوقة».

ومن هنا، يمكننا القول إنَّ الطللية، في رؤية عنترة، ناجمة عن الاستبداد والظلم الاجتماعي، والنظرة الفوقية الاستعلائية التي باتت تحكم العلاقة بين أبناء المجتمع/ القبيلة الجاهلية. فالتمادي في ممارسة القمع والازدراء بحق طائفة من أبناء القبيلة، كفيلٌ بتقويض النسيج الاجتماعي لهاته القبيلة، ومن ثمَّ تحوّل وجودها إلى أطلال عافية. وبالتالي يمكن القول»: إنّ الموقف الطللي هو ترجمة لاشعورية للرغبة في الخلاص من ظرف حضاري متهدم والتحوّل إلى مرحلة حضارية أرقى، كما أنّ الوقوف على الرسوم يمكن أنّ يوحي بأن المجتمع يتمخض ليلد الثورة»[1].

ويبدو عنترة كما يظهر في أسلوبي الاستفهام والنداء متمسّكاً بفكرة «المكان المقدَّس» الذي نسبه إلى محبوبته «عبلة» لا إلى قبيلته «عبس»؛ ذلك أن صورة القبيلة في خيال الشاعر تبدو سالبة ومنفّرة كونها تؤمن بفكرة الرقّ، وتقيد حرية الإنسان بفعل استعباده وإقصائه، وتسخير قدراته في سبيل تنفيذ مآربها الغائية، وبالتالي فإن «عبلة» المؤنث، في رؤية عنترة، هي القبيلة المتمناة، والحقيقة المنشودة في إنقاذ الشاعر من سلسلة الإحباطات ومظاهر الهيمنة التي تهدّد حياته في إطار علاقته المأزومة بالقبيلة الأم «عبس».

ويبدو إلحاح الشاعر على تأسيس العالم الجديد واضحاً من خلال صيغ الأمر «تكلّمي... ، وعمي صباحاً... »، فهو يعوّل على المكان / عالم عبلة / القبيلة الجديدة بأن يقدّم فلسفة أو كلاماً معارضاً لفلسفة القبيلة المهيمنة في تعاملها مع الإنسان؛ إذ إن عنترة، كما نرى، يمنح المكان الجديد خصوصية التحديد «تكلّمي» والتحديد هنا مرتبط بالكينونة والهوية، وإذا ما تحقق هذا المكان الحلم فإنه يغدو حرّياً بالتعلّق والانتماء من قبل الإنسان،

---

(1) اليوسف، يوسف: مقالات في الشعر الجاهلي، بيروت: دار الحقائق، ط4، 1985، ص19.

بحيث يضحي الدعاء تعويذةً لضمان ديمومة الأمن والسلام في حدود هذا المكان «وعمي صباحاً دار عبلة واسلمي».

ويشرع عنترة في ممارسة طقوسه التضحوية بغية إحياء المكان الحلم الذي تتحقق فيه كرامة الذات، كما نلحظ في قوله:

فَوَقَفْــــتُ فيهـــا نَـــاقتِي وكَأَنَّهـــا فَـــدَنٌ لأَقْـــضِي حَاجَـــةَ المَتلـــوِّمِ

فالشاعر يمارس، هنا، شعيرة تعويذية يغسل بفعلها أدران القبيلة قبيل التحوّل الطللي، وما أسسته تلك القبيلة / عبس من تصوّرات سوداوية تجاه العبيد في المجتمع، مما يعدّ في نظر عنترة فعلاً تدميرياً وتدنيسيّاً في الآن نفسه يحطّ من قدر الإنسان، ويحوّله إلى سلعةٍ رخيصةٍ وكينونة وهمية. ويوظف عنترة الناقة بدلالاتها الأسطوريَّة في المخيال الثقافي العربي، لتكوّن قيمة فدائية تطهّر المكان من رواسب الفكر القبلي الاستعلائي، الذي ينزع إلى استئصال الإنسان عِرْقِيّاً.

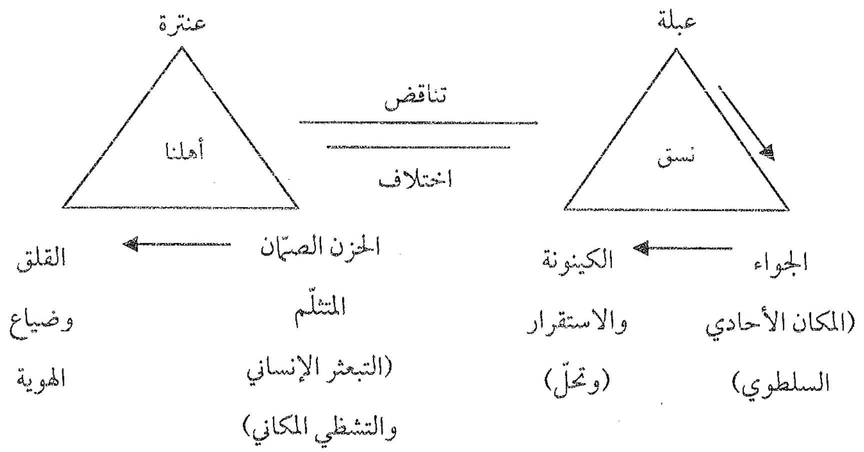
وتضمر الصورة التشبيهية «فوقفت فيها ناقتي وكأنها فَدَن» محتملاً ثقافياً دالاً تتموضع بوساطته تصورات عنترة للعالم الجديد. فالناقة في لحظة الوقوف الإحيائي «فوقفت فيها» تبدو وكأنّها قَصْر، أي أنَّ العالم الذي يبتغيه الشاعر في نسخته الآنية هو عالم أرستقراطيٌّ شبيه بعالم القبيلة القديم / عبس من حيث الشهرة والمعرفة، ولكنه مختلف عنه أخلاقياً في آلية التواصل أو العلاقة البينية الحاكمة بين أفراد القبيلة.

ففي عالم القبيلة الماضوي تتسم علاقة القبيلة بأبنائها بالتشرذم والتوتر بسبب ثنائية النقيض: السيد / العبد؛ أما صورة القبيلة الجديدة فهي تنماز بتكريس قيم التعاضد والتعاون والأخوة الإنسانية كما يتجلى في صورة البطل الفادي أو العامل «لأقضي حاجة المتلوّم».

ويستأنف عنترة قلقه خوفاً من التقلّبات المكانية التي يهجس بها وهو يباشر طقوسه الخاصة من أجل تحقيق الحلم بولادة القبيلة ذات القيم والمبادئ الإنسانية النبيلة. بيد أنَّ نزعة القلق تجاه تشظيات المكان، وانعكاساتها السالبة المهدّدة للوجود الإنساني، ما زالت مسيطرة على فكر الشاعر في المشهد الطللي.

فالمكان في رؤيته يتشظى إلى مكانين: عبلة بالجواء / وأهلنا بالحزن... ، وهذا يعني أن موضوعة «النزعة الطبقية» ما زالت إشكالية مؤرقة بالنسبة له. فالمحبوبة عبلة التي دأب الشاعر على استخلاصها، ومن ثم نمذجتها بوصفها مشروعاً للحلم بواقع جديد مغاير لم تزل في حضوها المكاني منتمية إلى العالم الآخر، عالم القبيلة المناوئ لتطلعات الشاعر وآماله.

وتشكل ثنائية المكان في المقطع الطللي إشارة نسقية دالَّة على حالة القلق والإحباط المخيمة على نفس الشاعر؛ إذ إن المكان يحمل في مضمونه الإشاري خصوصية الهوية والمكانة. فالمكان عند عنترة يخضع هو الآخر لمنطق الطبقية ومرسلة السلطوي والهامشي في ثقافة القبيلة / عبس؛ إذ يظهر، لأول وهلة، المكان الأحادي المتفرد / الجواء «وتحل عبلة بالجواء» - مكان القبيلة المهيمنة، والمكان المتعدد المتشظي والمرتبط بعالم العبيد / الحزن، الصمّان، المتثلم:



وعلى الرغم من إدراك عنترة لتناقضات الواقع المؤلم، وإحساسه العميق بمؤامرات النسق القبلي لترسيخ ثقافة العبودية والفكر الطبقي في مجتمع الرقيق؛ فإنه يتشبث، في الوقت نفسه، بفكرة الحياة، وتغيير الملامح الطللية بما فيها من إقفار وخواء دالّين على صورة اليباب الخُلُقِي في ثقافة القبيلة، والتي يعترف الشاعر، ضمناً، بتقادم عهدها الزمني:

حُيِّيـــتَ مِـــنْ طَلَـــلٍ تَقَـــادَمَ عَهـــدُهُ   أَقْـــوَى وَأَقْفَـــرَ بَعـــدَ أُمِّ الهَيْـــثَمِ

إنَّ علاقة عنترة بقبيلته تجسد معاناته الفردية في مواجهة نظام عنصري لا يقرّ بحرية العبد، ولا يحترم إنسانيته؛ ولذلك فقد تبنىّ الشاعر ثقافة النضال ضد غطرسة القبيلة بوصفها سبيلاً ناجعاً لتحقيق التحرّر وبناء الذات.

إنَّ رؤية الذات القلقة للنسق الآخر / القبيلة بوصفه ضدّاً تبدو متجلية في هذا المقطع، لدرجة أنَّ حضور مفردات الضدية والصراع أخذت تطغى على المشهد الطللي؛ كما نلحظ في مفردات «أرض الزائرين... وأقتل قومها»:

حَلَّـــتْ بـــأَرْضِ الزَّائِـــرينَ فَأَصْـــبَحَتْ   عَسِـــراً عَـــلَيَّ طِلابُـــكِ ابنَـــةَ مَخْـــرَمِ
عُلِّقْتُهـــا عَرَضَـــاً وَأَقْتـــلُ قَوْمَهَـــا   زَعْـــماً لَعْمـــرُ أَبيـــكِ لَـــيْسَ بَمـــزْعَم

فالقتل في ثقافة عنترة يصبح فعلاً محموداً وضرورياًّ كونه يشكّل خلاصاً مَن عقلية الاستبداد، والاستحواذ على حلم المقهورين / العبيد «عسراً عليَّ طلابك ابنة مخرم». فقتل المشروع الحلم من قبل القبيلة لا يواجه العبودية إلاّ بفكرة القتل ذاتها بغية التخلّص من ربقة العبوديَّةَ؛ إذ إنَّ القبيلة وحدها، كما يرى عنترة، هي المسؤولة عن مشهد الطللية الذي يسبب فناء الإنسان وخواء المكان نتيجة ممارسات الكبت والاضطهاد التي يستشعرها المنبوذون في إطار علاقتهم بقبيلتهم المتسلطة.

وتبدو المحبوبة عبلة بوصفها نسقاً ثقافياً مجسداً لقيمة التحرّر، في حركتيها، متراوحة بين نسقين متصادمين: القبيلة / نموذج السادة «حلَّت بأرض الزائرين»، «وأقتل قومها... ، تربع أهلها... ، حمولة أهلها.... »: الشاعر / نموذج العبيد «علّقتها عرضاً»، وأهلنا بالحزن.. ، وأهلنا بالغيلم». وإزاء هاته الحركية الغامضة والمتوترة، فإن قلق الشاعر وخوفه من تبدّد حلمه وتلاشيه سرعان ما يتجدّد تارة أخرى؛ إذ إنَّ عقدة الانفصال، كما تبوح بها عقيرته، تجعل زمنية الاتصال ضرباً من المستحيل «كيف المزار وقد تربَّع أهلها....».

ولذلك؛ فإن العشق المطلق أو التماهي حتى الفناء بما يمكن تسميته بـ «أنا الذات»/ المحبوبة يكاد، إن لم يكن كذلك، يكون صانعاً لكلَّ هاته الهواجس القلقة والتوترات اللامتناهية التي تفرضها جدليات الطلل.

فاليقينية المتأصلة في داخل الشاعر تكمن في أنَّ القبيلة في منظومتها القمعية والعرفية تتموضع دائماً ضدَّ «الفكرة الحلم» التي يسعى النسق الدوني / عنترة إلى الظفر بها؛ ولهذا فإننا نلحظ هذا النسق يعمد إلى تشكيل مجتمع طبقي وفقاً لرؤيته في العشق؛ فالمحبوبة / الحلم تكتسي منزلةً رفيعة في عالم عنترة لا يمكن أن تحظى بها في عالم القبيلة؛ وهنا تكمن المفارقة بين نموذجين إنسانيين متنافرين، أحدهما منغلق يجنح إلى إخضاع «المثال/ عبلة» إلى هيمنته وسيادته/ القبيلة، والآخر يتكئ على ثقافة العمل لإلغاء حاجز زمن التهدّم والانشراخ، وتجاوز لعنة العرق والفارق اللوني، ومفهوم المكان (ـة) الضديـ(ـة)، وتحويل الطللية التي كونتها القبيلة الحاكمة إلى فضاءات رحبة يتوحد فيها الإنسان بالإنسان، وتتلاشى في أتونها المفارقات المكانية وفق منظومة أخلاقية مثلى / نموذج العبيد.

ويركز عنترة على تعرية القبيلة وتجريدها من القيم النبيلة في الحياة؛ وهذا ما تشي به دلالات التحقق الفعلي كما نلمح في قوله: «وقد تربَّع أهلها... ، زُمّت ركابكم بليل مظلم»، ولا شك في أن هاته السياسة التي تتبعها القبيلة تمثل نهجاً تدميرياً وتقويضيّاً في آنٍ؛ فهي تصنع لذاتها ربيعاً / زمناً يفيض بالحيوية ويضجّ بأسباب الحياة؛ وتحوّل حياة الآخر «وأهلنا بالغيلم» إلى أطلال قاحلة تتشح بالسكونية الدائمة؛ إضافة إلى أن هاته القبيلة في نهجها السلطوي تقمع الإنسان وتسلبه حريته، ليكون خاضعاً لإرادتها وملزماً بنظامها، وهذا ما تضمره، إشاريّاً، دلالة الفعل المبني للمجهول في قول الشاعر: «زُمَّت ركابكم.. ».

ويأتي موتيف الفراق في مشهد الطلل ليكوّن حدثاً فجائعياً يحول دون تحقق دولة الحلم الذي بذل الشاعر من أجلها كلَّ إمكانيات الخلاص في لحظة الصراع مع أطلال القبيلة على المستوى الإنساني / الأخلاقي. فالرحلة، في ثقافة عنترة، «تجسيد لفاعلية الزمن المدمرة، وللتغير في قضائه على الخصب والكينونة الجماعية»[1].

---

(1) أبو ديب، كمال: الرؤى المقنّعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي (1) البنية والرؤيا، ص269.

وليس الفراق، ها هنا، سوى نتيجة حتمية لمظاهر التوتر بين القبيلة وعبيدها المنبوذين؛ فالمحبوبة بوصفها رمزاً مثالياً للخلاص من ربقة الاضطهاد تجبر على فراق النسق الهامشي لتكون حكراً أو ملكاً للنسق السلطوي؛ وبالتالي فإن حركة المحبوبة ودورانها في تلك القبيلة بفعل حدث الفراق أضحت في رؤية عنترة فعلاً مدنَّساً، وزمناً سوداوياً يشي بالتخبط وانعدام الرؤية وغياب التعقّل.

وتتوالى مفردات السّواد في نهاية هذا المقطع «بليل مظلم.. ، سوداً كخافية الغراب الأسحم»؛ لينفذ الشاعر، من خلالها، بغية تصحيح المفاهيم المتجذرة في العقلية الجاهلية حول الموقف من الرقيق أو الأغربة؛ وليثبت أنَّ السواد / الظلام في واقع الأمر ليس سواد اللون، وإنما هو سواد الفعل الذي يفرّق بين أبناء القبيلة الواحدة، ويسهم في هجرة الإنسان المضطهد أو «الحلم المشروع: ما راعني إلاَّ حمولة أهلها... « نحو اللاممكن ومتاهات المصير والقدر المجهول، مما يحوّل الوحدة إلى تشرذم والحياة إلى بَيْن وأطلال دراسة تنتفي فيها مباهج الحياة.

إنَّ هاته الحركية السالبة التي بدأتها القبيلة والمحبوبة معاً كانت باعثاً على القلق والخوف لدى الشاعر «ما راعني إلاّ حمولة أهلها.. ». وقد كان عنترة متابعاً هاته الحركية المضادة لآماله بعين المدقّق المتحسّر الذي يحرص على رصد الوقائع والتفاصيل في لحظة الفراق أو زمن التلاشي الحلمي:

مَـــا رَاعَنـــي إلاَّ حَمُولـــةُ أَهْلِهَـــا وَسْـطَ الـدِّيارِ تَسِـفُّ حَـبَّ الخِمْخِـمِ

فيهـــا اثنَتَـــانِ وَأَربَعـــونَ حَلوبَـــةً سُـــوداً كَخَافِيَـــةِ الغُـــرَابِ الأَسْـــحَمِ

وينغلق المقطع الطللي على الجدلية ذاتها التي افتتحت بها المعلقة، وهي جدلية المقدَّس والمدنّس، إذ تتضاد في البيت الأخير من المقطع جدلية الحياة / الزمن الأبيض «فيها اثنتان وأربعون حلوبة»، والموت / الزمن الأسود «سوداً كخافية الغراب الأسحم».

وتحمل هاته الجدلية واسمات ثقافية ذات تماسٍّ واضح بالتجربة الإنسانية الخاصة في تعاملها مع تفاصيل الزمن. فالصيغة الإحصائية المطلقة التي يبوح بها عنترة « فيها اثنتان وأربعون حلوبة» تشير إلى صورة الفناء الذاتي، وحالة الانخراط الفعلي في عملية

الرّعي التي يؤديها العبد العامل خدمةً لمصالح القبيلة ونفوذها الاقتصادي. فالنموذج الأسود بأدائه المنتمي وإخلاصه للنظام القبلي يضحي مسؤولاً عن صناعة الحياة والثراء من أجل بقاء المجموع؛ إلاَّ أن هذا المجموع يتناسى الدور الفاعل الذي يؤديه الهامشي المنبوذ، ويصرّ عبر سياسته الاستبدادية اللاواعية، وممارساته اللاأخلاقية إلى العبور بالجماعة / القبيلة «زمت ركابكم.. ، ما راعني إلاَّ حمولة أهلها...» إلى حتمية الزوال والهيمنة الطللية.

وهكذا، فإنَّ مرسلة السواد «سوداً كخافية الغراب الأسحم»، وإن دلَّت في معناها التقريري المباشر على جانب الثروة والاستملاك المادي لدى القبيلة؛ فإنها تنفتح في بعدها الإيحائي النسقي على ثقافة الاغتراب الإنساني، وسوداوية فعل الجماعة، تماماً كما تتبدّى صورة الغراب «طائر الدنس» بتجلياته الموضوعاتية في الفكر الجاهلي، والمخيال الثقافي العربي[(1)].

لقد أدى التكوين الطللي إلى غياب المحبوبة / الحلم المنشود عن المكان أو الجنّة المفقودة التي يبتغيها عنترة / نموذج الاضطهاد؛ ولكن على الرغم من أنَّ حدث الانفصال يجسّد، كليّاً، محنة الفقد في حياة الشاعر الحالم، فإنَّ عنترة يرفض الاستسلام للمآل الطللي، ويحرص على التمسّك بحلمه / حلم المجموع المضطهد الذي تحيل إليه، رمزياً، عبلة، وهذا يُلمح بوضوح في المكّون الثاني من مكونات المعلقة، والذي يمكن وسمه بـ : الفردوس المفقود وثقافة الحنين.

(1) يعلل الجاحظ تصوّر الثقافة العربية حول الغراب بقوله: « وإنّما لزمه هذا الاسم لأن الغراب إذا بان أهل الدّار للنّجعة، وقع في مرابض بيوتهم يلتمس ويتقمّم، فيتشاءمون به ويتطيرون منه، إذ كان لا يعتري منازلهم إلاّ إذا بانوا فسمّوه غراب البين». ينظر: الجاحظ: الحيوان، ج2، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، بيروت: دار الكتاب العربي: ط3، 1969، ص316. وينظر في الحيوان، ج3، تحقيق عبد السلام هارون، الاعتقاد المتشائم حول الغراب في الذهنية العربية، إذ يشير الجاحظ إلى قصة الغراب مع ابني آدم، ص ص 410- 411، وقصة الغراب مع نوح عليه السلام ص321، وقصة الغراب مع الديك عندما خدعه وخاسَ به ص319.

المكوّن الثاني: الفردوس المفقود وثقافة الحنين (الأبيات 13- 21).

يقول عنترة[1]:

إذْ تَسْتَبِيكَ بِذِي غُرُوبٍ واضِحٍ ... عَذْبٍ مُقَبَّلُه لذيذِ المَطْعَمِ[2]
وَكَأَنَّ فارَةَ تاجِرٍ بِقَسيمةٍ ... سَبَقَتْ عَوارِضَها إليكَ منَ الفَمِ[3]
أَوْ رَوْضَةً أُنُفاً تَضَمَّنَ نَبْتَها ... غَيْثٌ قليلُ الدِّمْنِ لَيْسَ بِمَعْلَمِ[4]
جادَتْ عَليهِ كُلُّ بِكْرٍ ثَرَّةٍ ... فَتَرَكْنَ كُلَّ حَدِيقةٍ كالدِّرْهمِ[5]
سَحّاً وَتسْكاباً فَكُلَّ عَشِيَّةٍ ... يَجْري عليها الماءُ لم يَتَصَرَّمِ[6]
وخَلاَ الذُّبابُ بِها فَلَيْسَ ببارِحٍ ... غَرِداً كَفِعْلِ الشَّارِبِ المترنِّمِ[7]
هَزِجاً يُحكُّ ذِراعَهُ بِذراعِهِ ... قَدْحَ المُكِبِّ على الزِّنادِ الأجْذَمِ[8]
تُمْسِي وتُصْبحُ فوقَ ظَهْرِ حَشِيَّةٍ ... وأَبيتُ فَوْقَ سَرَاةِ أَدْهَمَ مُلجَمِ[9]
وَحَشِيَّتي سَرْجٌ على عَبْلِ الشَّوى ... نَهْدٍ مَراكِلُه نبيلِ المَحزِمِ[10]

تتجلّى المحبوبة في هذا المقطع لتشكّل مركزية إنسانية محوريَّةً يتداخل فيها الواقعي بالأسطوري المتخيل، لتنكشف من خلالها القيمة الوجودية، والحضور الكوني للأنثى

---

(1) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، نصّ الأبيات ص ص 307- 316.
(2) تستبيك: تذهب بعقلك. غروب الأسنان: حدّها. واضح: أبيض.
(3) فارة تاجر: فأرة مسك. والتاجر: العطّار.
(4) الروضة الأنف: التي لم يرعها أحد. الدّمن: السرجين والبعر.
(5) جادت عليه: أصابته بالجَوْد، أي بالمطر الجود. ثرّة : كثيرة المطر.
(6) السحّ والتسكاب: الصبّ. لم يتصرّم: لم ينقطع.
(7) فليس ببارح: ليس بزائل. التغريد: التطريب.
(8) هزجاً: سريع الصوت متداركه. المكب: المقبل على الشيء. الأجذم: الناقص اليد.
(9) الحشية: الفرش والحشايا. سراته: أعلاه. الأدهم: الأسود.
(10) عبل الشوى: فرس غليظ القوائم والعظام، كثير العصب. النهد: الممتلئ الجنبين الغليظ. المراكل: جمع المركل، وهو موضع الركل: أي الضرب بالرجل. المحزم: موضع الحزام.

المؤسطرة التي يلجأ إليها الشاعر بوصفها نموذجاً أعلى، أو نسقاً رامزاً للحلم بولادة القبيلة الإيجابية المتمنّاة.

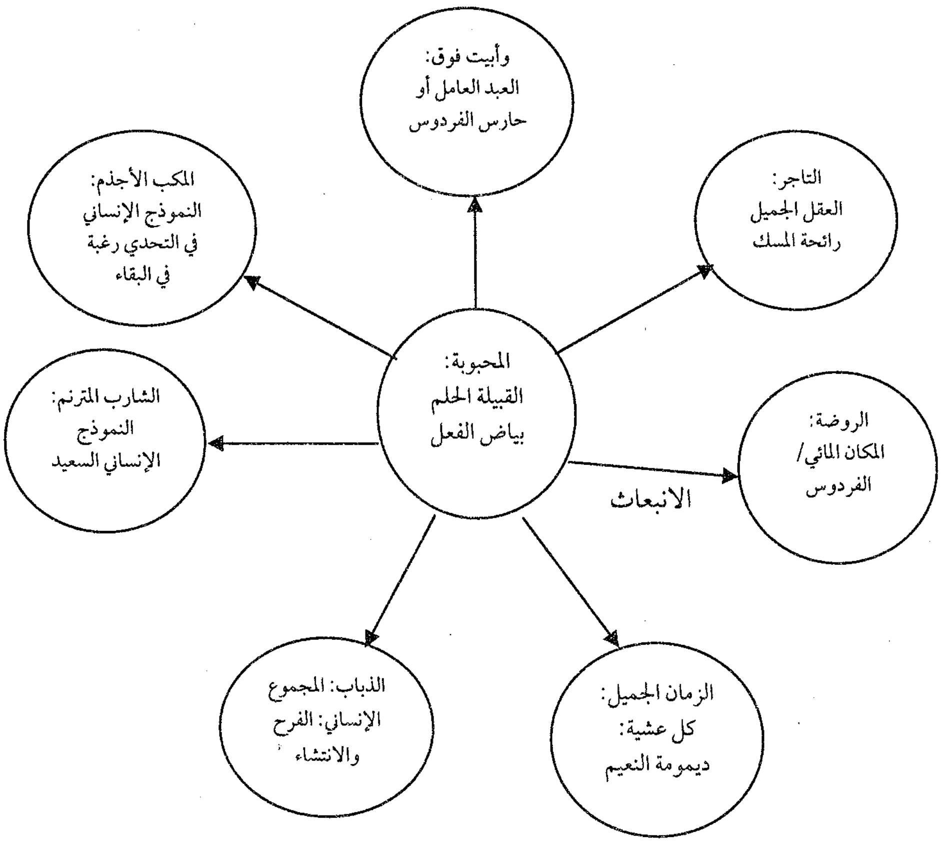
وإذا كان السبي في المدرك والمتصوّر الجاهلي متعلّقاً بالحدث المأساوي الذي يجسّد انسلاخ المرأة عن القبيلة بفعل الاعتقال والاضطهاد من قبل الآخر المضادّ، فإن حدث الاستباء يضحي وفق منظور عنترة فعلاً جميلاً ومحموداً لا سيّما إذا ما كان معترفاً بفكرة البياض وإيحاءاتها الاحتمالية في هاته المعلقة.

فالسبي الذي تمارسه عبلة يجسّد رغبة نفسيَّة لدى الشاعر بأن تصبح العلاقة بين القبيلة الحاكمة وطبقة العبيد مؤسسة على الإيجاب أو الاستباء الإيجابي الفجائي كما في رؤية عنترة «إذ تستبيك بذي غروبٍ واضحٍ».

وليست العوالم المتعدّدة التي تضمرها الصور التشبيهية في هذا المكوّن إلاّ إشارات نسقية تشي بحنين الشاعر إلى تكوين القبيلة المثال التي تحقق المساواة بين أبنائها، وتلغي ثقافة التفاوت الطبقي بين الحرّ والعبد، وتؤسس لعلاقات تصالحية وتفاعلية في نسيجها، فتكون بذلك جنَّة أرضَّية تفارق في وجودها مشهد الخراب والخواء المكاني المتشكل في المقطع الأول من المعلقة.

إنَّ الحضور الجمالي للمحبوبة ، بما هي نسق للقبيلة الحلم، يكرس مفهوم الانعتاق من عقدة اللون أو اللون المحرّم في ثقافة القبيلة المهيمنة. فالبياض الذي يفصح عنه الشاعر يتّصل بمفهوم الحرية المنشودة، والنزعة إلى تحرير الذات من استبداد القبيلة وتسلطها. فالشاعر، إذن، يتمنّى أن تتأسس العلاقة بين الحاكم والمحكوم أو السيد والعبد في إطار العقد الإجتماعي على منظومة من القيم الأخلاقية ذات الصفات الحميدة «عذب مقبله لذيذ المطعم»، بحيث يحسّ الفرد / العبد بالنشوة والامتلاء وتجّدد الحياة وانبعاثها «وكأن فارة تاجر... ، أو روضة أنفاً... ، جادت عليه كلّ بكر ثرة.... ، سحّاً وتسكابا...، وخلا الذباب.... غرداً كفعل الشارب المترنّم.. ، هزجاً... قدح المكبّ على الزناد الأجذم»، بعد أن يصبح النهج الأخلاقي الجديد للقبيلة رائجاً أو شائعاً بين أبنائها تماماً كرائحة المسك التي أشار إليها عنترة في البيت الثاني من هذا المقطع.

ولهذا؛ يمكننا فحص الأبعاد الإنسانية لحضور المحبوبة الأنثى / القبيلة المحبوبة، والمتشكلة في هذا المقطع وفقاً للخطاطة التالية:



تتعدّد النماذج الإنسانية، كما نلحظ، لتتحرّك بفاعلية في إطار مهمّاتها الوظيفية بغية بناء الجنة الأرضية (المدينة الفاضلة) في إطار قيم التشارك والتعاون والتآخي (التاجر، الشارب المترنّم، المكبّ الأجذم.. إلخ)، وفي ظل نسق العلائقية الإيجابية مع القبيلة الأم المتخيلة.

ومن اللافت للنظر في هاته الأبيات أنّ صورة الروضة الأنف (المكان المتفرّد/ القبيلة الحلم) التي يتحقق فيها الوئام والتصالح الإنساني لم تتشكل لولا هاته الصورة

المطرية ذات الوظيفة التطهيرية التي تغسل العار الأخلاقي للقبيلة عبر تهميشها للسود، وإعادة الحياة لـ (المكان - الإنسان) بعد تعرضهما لإكراهات الزمن التدميري «سحّاً وتسكاباً.. ».

وقد بدت فاعلية المطر الليلي «فكلّ عشية» محملة بمضامين الثورة والانقلاب وتمام الحدث كما تدل الصيغ الماضوية «جادت عليه.. ، فتركن كلّ حديقة كالدرهم..»؛ وفي هذا تعبير ضمني عن رؤية الشاعر تجاه العالم الكوني الجديد؛ إذ لا تتحصل «القبيلة الفاضلة» حسب هاته الرؤية إلاّ بثقافة العمل والتحرك الجمعي في مواجهة التحولات اللاأخلاقية التي تسيطر على مجتمع القبيلة.

وفي الآن نفسه، يحاول الشاعر انطلاقاً من تجربته السالبة في عالم الأطلال (القبيلة الطللية)، وما شهده أو شهدته القبيلة إبّان إخضاعها للنسق المثال «عبلة» للزمن الليلي في المقطع الطللي «زمّت ركابكم بليل مظلم» - يحاول أن يتغلّب على زمن الانكسار باستحداث زمن ليليٍّ جميل يتضاد وفي حضوره وفاعلياته الإمكانية مع سطوة الزمن الطللي:

جَادَتْ عَليهِ كُلُّ بِكْرٍ ثَرَّةٍ ... فَتَرَكْنَ كُلَّ حَدِيقَةٍ كالدِّرْهمِ
سَحّاً وَتَسْكاباً فَكُلَّ عَشِيَّةٍ ... يَجْري عليهما الماءُ لم يَتَصَرَّمِ

إنَّ ثقافة الثورة والاحتجاج ضد أطلال القبيلة تسمح، كما يرى الشاعر، بولادة واقع مغاير، إذ يحرص المجموع على البقاء في فردوسهم الجديد وعدم مبارحته إلى غيره «وخلا الذبابُ بها فليس ببارحٍ»، وهو ما يشي بحالة الانتماء للقبيلة المتحوّلة، وصورة الفرح الإنساني باستعادة الحريّة، والخلاص من الذنب اللاإرادي/ عقدة السواد بوصفها خطيئة في منظور النسق الحاكم «غَرِداً.. ، كَفِعْلِ الشَّاربِ المترنِّمِ: غياب الهمّ والعناء... ، هَزِجاً يُحكُّ ذِراعَهُ بِذراعِهِ: الانسجام والتواؤم بين المجموع: الأحرار + العبيد».

وبالتالي، فإن صورة القبيلة ذات الفردوس المتفرّد تحفّز الرغبة على الفناء في سبيل بقائها؛ وهذا ما تصرّح به الدلالة الرمزية للنموذجيين المهمشين/ نموذجي العناء والقهر الإنساني في هذا المقطع «المكبّ على الزناد والأجذم: النموذج المعذّب»، والشاعر / العبد الفارس» وأبيت فوق سراة أدهم ملجم». فالنموذج الأوّل يتخذ النار «الانكباب على

العمل» بوصفها رمزاً للثورة والمعرفة والتحرر في الفكر الميثولوجي[1]، لإحراق تعاليم القبيلة الصنمية الخاصة بطبقة المهمشين، وإنارة المجتمع المنبعث بأفكار تنويرية تولّد من الموت حياة. وأما النموذج الثاني، فإنه نموذج متحفز يخترق بأدائه وحركتيه الموارة عامل الزمن؛ ويوظف السّواد (جسد الشاعر +الحصان الأسود: ثقافة العمل) من حيث هو فاعلية إيجابية للحفاظ على الحضور الزمني للقبيلة «تمسي وتصبح فوق ظهر حشيَّةٍ... ». ويأتي مقطع الناقة في هاته المعلقة ليبرهن عنترة من خلاله أنَّ ثقافة التحوّل من الطللية إلى الفردوس المنشود تستوجب حضوراً للذات التي تفعّل أدواتها الفكريّة بحثاً عن الخلاص من ربقة السواد.

المكوّن الثالث: الناقة العجائبية وتقاطعات الحلم: (الأبيات 22- 34)[2].

يقول عنترة:

هَلْ تُبْلِغَنِّي دارَهَا شَدَنِيَّةٌ | لُعِنَتْ بمحرومِ الشَّرابِ مُصَرَّمِ[3]
خَطَّارةٌ غِبَّ السُّرَى زَيَّافةٌ | تَطِسُ الإكامَ بِذاتِ خُفٍّ مِيثَمِ[4]
وكَأَنَّما أَقِصُ الإكامَ عَشِيَّةً | بِقَريبِ بَيْنَ المَنْسِمَينِ مُصَلَّمِ[5]
تَأْوِي لَهُ قُلُصُ النَّعامِ كَما أَوَتْ | حِزَقٌ يَمانِيَةٌ لأَعْجَمَ طِمْطِمِ[6]

---

(1) ترتبط النار في الأسطورة البروميثية بالمعرفة. فقد انتقض العملاق بروميثيوس في وجه زيوس وانتزع لنار المقدسة عن جبل الأوليمب، وأعطاها البشر، وعلمهم حراثة الأرض، والصناعة، وبناء السفن، والقراءة والكتابة، وبذلك جعل حياتهم أرحب وأوفر سعادة. ينظر: حاتم، عماد: أساطير اليونان، ليبيا: الدار العربية للكتاب، 1988، ص154.

(2) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، نصّ الأبيات ص ص 317- 332.

(3) شدنية: ناقة نسبت إلى أرض أو حيّ باليمن. بمحروم الشراب: لا لبن بها. مصرّم: منقطع.

(4) خطارة: تخطر بذنبها تحركه وترفعه. غبّ كل شيء: بعده. السرى: سير الليل. زيافة: تسرع في سيرها. الوطس: الضرب الشديد بالخف. الإكام: جمع أكمة، وهي الأرض المرتفعة. الميثم: الضرب الشديد.

(5) أقص: أكسر. المصلّم: الظليم.

(6) الحزق: الجماعات من الإبل وغيرها. الطمطم: الذي لا يفصح.

يَتْـبَعْنَ قُلّــةَ رَأسِــهِ وكَأَنَّـهُ حَـرَجٌ عَـلى نَعْـشٍ لَهُـنَّ مُخَـيَّمِ [1]

صَـعْلٍ يَعُـودُ بِـذِي العُشَـيْرَةِ بيضَـهُ كالعَبْـدِ ذِي الفَـرْوِ الطَّويـلِ الأَصْـلَمِ [2]

شَرِبَـتْ بِـماءِ الدُّحْرُضَـينِ فَأَصْـبَحَتْ زَوْرَاءَ تَنْفِـرُ عَـنْ حِيَـاضِ الـدَّيلَمِ [3]

وكَـأَنّما تَنـأَى بِجَانِـبِ دَفِّهـا الـ ـوحشيِّ مـن هَـزِجِ العشِـيِّ مُـؤَوَّمِ [4]

هِـرٍّ جَنيـبٍ كُلَّـما عَطفَـتْ لـهُ غضْـبَى اتَّقاهـا باليـدينِ وبـالفَمِ [5]

أبْقَـى لَهـا طُـولُ السِّـفارِ مُقَرمـداً سَـنَداً ومِثْـلَ دعـائم المتخَـيّمِ [6]

بَرَكَـتْ عـلى مـاءِ الـرِّداعِ كَـأَنّما بَرَكَـتْ عـلى قَصَـبٍ أَجَـشَّ مُهَضَّـمِ [7]

وكَـأَنَّ رُبّـاً أَوْ كُحَـيْلاً مُعْقَـداً حَـشَّ الوَقُـودُ بِـه جَوانـبَ قُمْقُـمِ [8]

يَنْبَـاعُ مِـنْ ذِفْـرَى غَضُـوبٍ جَسْـرَةٍ زَيَّافَـةٍ مِثْـلِ الفَنيـقِ المُكْـدَمِ [9]

تشكل الناقة ثيمة مركزية في هاته الأبيات؛ إذ يضفي الشاعر على ناقته ظلالاً أسطوريَّة مذهلة، بحيث يتجلى فيها العجائبي والخارق الذي يوظفه الشاعر بغية اختزال الزمن، وتحرير المحبوبة من سلطة القبيلة «هل تبلغني دارها شدنية...».

---

(1) الحرج: مركب من مراكب النساء. مخيم: جعل له خيمة.

(2) الصّعل: الصغير الرأس الدقيق العنق. ذو العشيرة: موضع. الأصلم: المقطوع الأذنين.

(3) ماء الدحرضين: موضع ماء. الديلم: الأعداء.

(4) تنأى: تبعد. الدّفّ: الجنب. المؤوم: العظيم القبيح من الرؤوس.

(5) الهرّ: السنّور. الجنيب: المجنوب.

(6) المقرمد: المبني بالآجرّ.

(7) ماء الرداع: موضع. الأجش: الذي فيه بحوحة.

(8) الرُّبّ: القطران. الكحيل: هِناء يهنأ به الإبل من الجرب. المعقد: الذي أوقد تحته حتى انعقد وغلظ.

(9) ينباع: ينبع. الذفرى: ما وراء الأذن. الغضوب: المتزغّمة. الجسرة: الطويلة. الزيافة: الوثابة. الفنيق: الفحل من الإبل.

ومن الملاحظ أن عنترة يركز في سرده لعجائبيه الناقة على عامل السرعة كما نجد أصداء ذلك في غير بيت داخل هذا المقطع «خطارة غبّ السرى زيّافة... ، تطسُ الإكام بذات خفٍّ ميثم... ، وكأنّما أَقصُ الإكامَ عشيَّةً... ، فأصبحت زوراء تنفر عن حياض الديلم... ، وكأنّما تنأى بجانب دفّها الوحشي... ، وكأنَّ ربّاً أو كُحيلاً معقداً.. ينباع من ذفرى غضوب جسرَه زيافة... ».

ويرغب عنترة بفعل اهتمامه بالعامل الزمني الذي تنجزه الناقة / قناع الذات المقيّدةَ أنْ يحقق ذلك الانقلاب الغائي الذي يقوده مجتمع العبيد/ المهمّش ضد القبيلة الاستعلائية، وكأنه في غائيته هاته يرفض سطوة الزمن السوداوي، ويبحث عن التحرّر السريع الذي يقيم بفعله عالم القبيلة المثال.

إنَّ ما تبذله الناقة المحرّمة «لعنت بمحروم الشراب مصرّم» من جهدٍ خارق بغية بلوغ دار المحبوبة الغائبة «هل تبلغني دارها شدنية»، وما تواجهه من صعابٍ وعقبات «تطسُ الإكام بذات خفٍّ ميثم» يشير إلى أن الشاعر مسكونٌ بأزمة الحريَّة، ولذا فإن نضاله من أجل الحرية المسلوبة كان محفوفاً بالمشاقّ والقلق على المصير.

وعلى الرغم من أن الشاعر منشغل عبر قناعه / ناقته بهاجس العبور من محنة الفراق وبدايات الحلم من خلال تجاوزات قناعه للسفر الليلي «من هزج العشي... ، خطارة غب السرى..»، وهو ما يولّد رحلة ليلية مناوئة لرحلة القبيلة؛ فإنَّه ما زال متمسّكاً بفكرة القبيلة الحلم من خلال النموذج القناعي الجديد المتمثل بصورة الظليم:

وكَأَنَّمَا أَقِصُ الإكَامَ عَشِيَّةً ... بِقَرِيبِ بَيْنَ المَنْسِمَينِ مُصَلَّمِ
تَأْوِي لَهُ قُلُصُ النَّعَامِ كَما أَوَتْ ... حِزَقٌ يَمَانِيَةٌ لأَعْجَمَ طِمْطِمِ
يَتْبَعْنَ قُلَّةَ رَأْسِهِ وكَأَنَّهُ ... حَرَجٌ عَلى نَعْشٍ لَهُنَّ مُخَيَّمِ
صَعْلٍ يَعُودُ بِذِي العُشَيْرَةِ بيضَهُ ... كالعَبْدِ ذِي الفَرْوِ الطَّوِيلِ الأَصْلَمِ

تبدو الواشجة بين الناقة والظليم في إطار الصورة التشبهية متعاضدة ومتكاملة؛ فالناقة بكلية تفاصيلها الحركية ومؤشراتها الثقافية قناع للذات الإنسانية القلقة؛ وهي في حضورها العجائبي الطاغي هذا تتقاطع مع صورة الظليم بما هو قناعٌ للقبيلة النموذج

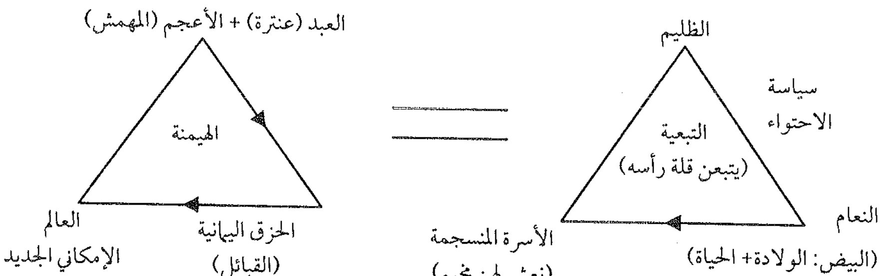
التي يسعى الشاعر عبر رحلته نحو استعادة المستلب المفقود / المحبوبة - رمز الحرية إلى بعثها وفق المحددات الفكرية التي يؤمن بها.

وتمثل العلاقة بين (الظليم والنعام) -انعكاساً قناعياً للسياسة القديمة التي تربط الراعي بالرعية أو السيّد بالمسود. فالظليم، كما نرى، يجسّد في علاقته بأسرته صورة القائد الحكيم الذي يتعهّد أبناء قبيلته بالرعاية والعناية «صعل يعودُ بذي العشيرة بيضه»؛ ونتيجة لهذا السلوك الإنساني النبيل تتمظهر قيم الانسجام والشعور بالانتماء والتبعية بفعل حركة المجموع للانضواء تحت سلطة الظليم/ القائد المثال، والاندغام أو التوحّد مع صوته وإن كان ثمة اختلاف في العرق أو اللغة أو اللون داخل النسيج الاجتماعي:

تَــأوِي لَــهُ قُلُــصُ النَّعَــامِ كَـما أَوَتْ   حِــزَقٌ يَمانِيَــةٌ لأَعْجَــمَ طِمْطِــمِ

يَتْــبَعْنَ قُلّــةَ رَأَسِــهِ وكَأَنّــهُ   حَــرَجٌ عَــلى نَعْــشٍ لَهُــنَّ مُخَــيَّمِ

وتحمل مفردة التشبيه «كالعبد.... » إشارةً نسقية حرّة إلى الحلم الذي بات يراود عنترة بأن يكون حاكماً للقبيلة الجديدة؛ إذ إنَّ صورة الظليم، في حركياته الدالة على الجانب الإنساني في ضوء علاقته بالجماعة (التجمع في إطار القبيلة: وكأنه حرجٌ على نعشٍ لهن مخيم»، تأخذ رتبة أدنى من حيث الأداء والتوصيف من صورة العبد التي تبوح بالممكن والهيمنة المضادة، لا سيَّما أن المشبَّه (الظليم: صعلٍ يعود بذي العشيرة بيضه) يتموقع في دائرة أقل نظيراً وتعالقاً عند المقارنة بالمشبه به « كالعبد... »:



تكمن أسطورة الناقة الفحولية «زيافة مثل الفنيق المكدم» في أنّها تقاوم بإصرارها الدائب على العبور استحالات الواقع الصحراوي «صحراء القبيلة في نظرتها القاصرة للسود»، وما يفرضه هذا الواقع من إملاءات وشروط مقيّدة.

وتبرز ملامح هاته المقاومة بفعل التضاد الحادّ الذي تواجهه الناقة القناع أثناء سيرها الرّحلي تجاه المحبوبة الراحلة. فالناقة تجابه، كما تظهر القراءة الفاحصة، لحظتين ضديتين تتلامح عبرهما، بله تتقاطع صورة الحياة بكلية آمالها وإشراقاتها «شربت بماء الدحرضين: الانبعاث المائي: نسغ الحياة وتجددها»، وصورة الموت «موت الحلم وتبدده» «بركت على ماء الرداع كأنما...». فحركية الناقة القناع، إذن، تبدو مؤطرة بالحضور المائي وتداخلاته الإشكالية بفعل تماهيات الحياة والموت. ولهذا؛ فإن تعقيدات التضاد الإشكالي وما يضمره من أنساقٍ محتملة ذات منطلقات فكرية لا متوقعة تفرض على الناقة العجائبية/ الأداة النسقية للشاعر عبئاً مضاعفاً في رحلة الشقاء من أجل بناء الخيمة «خيمة القبيلة الجديدة» التي لا يترّدد الشاعر في الإفصاح عنها في غير موضع ضمن هذا المقطع «حرجٌ على نعشٍ لهنّ مخيم... ، أبقى لها طول السّفار مقرمداً.. ، سنداً ومثلَ دعائم المتخيم».

وتتجلى صورة البوح والحنين الأبدي إلى خيمة الحلم في الإشارة الحرّة الماثلة في قول الشاعر: «بركت على قصب أجشّ مهضّم»؛ إذ يتصادى صوت الناقة / صوت القصب الأجش مع صوت أورفيوس الذي يتخذ المزمار ثقافة لاستعادة الغائب كما تصرّح بذلك الأسطورة الأورفية[1].

واللافت في هذا الحنين الجارف أنَّ عنترة في تصويره للعجائبي والخارق في نسق الناقة يستحضر محورية السواد في الإعداد لولادة العالم الجديد؛ إذ إنَّ العَرَق الأسود الدفَّاق الذي يتخلل جسد الناقة بعد سيرورة التعب والإعياء ما هو إلاَّ إشارة نسقية مضمرة إلى عرق الشاعر العبد / نموذج السود وتضحياياته الثورية اللامحدودة من أجل استيلاد القبيلة الحلم:

(1) حاول أورفيوس المغني الأشهر في الميثولوجيا اليونانية أن يتخذ قيثارته أداة لاستعادة محبوبته يوريديكا بعد أن أودت لسعة حية سامة بحياتها. وقرّر أورفيوس أن يهبط إلى مملكة الظلام السفلي ويتوسل إلى ملكها هاديس وزوجته أن يعيدا إليه محبوبته.. ، وبعد أن يغري أورفيوس العالم السفلي بقيثارته وحنينه، ينجح أورفيوس بالظفر بمحبوبته وتحقيق أمله بالعودة إلى عالم الحياة، ولكنه قبل أن يحقق الأمل يخلّ بشرط الآلهة الذي ينص على عدم النظر إلى يوريديكا أثناء رحلة الإياب، إذ لا يصبر العاشق على غياب رؤية المحبوبة، فينظر وراءه، لتعود المحبوبة إلى عالم الموت، ولتتجدد عذابات أورفيوس العاشق. ينظر: حاتم، عماد: أساطير اليونان، ص ص 317- 325.

وكَـأَنَّ رُبّـاً أَوْ كُحَيْلاً مُعْقَداً	حَشَّ الوَقُودُ بِهِ جَوانِبَ قُمْقُمِ
يَنْبَاعُ مِنْ ذِفْرَى غَضُوبٍ جَسْرَةٍ	زَيَّافَةٍ مِثْلِ الفَنِيقِ المُكْدَمِ

وينطلق عنترة بقناعه الأنثوي / الناقة متجاوزاً تحديات السّفار باستحداث المحرّض النفسي الدائم «وكأنّما تنأى بجانب دفّها الوحشي.. هرٌّ جنيب....»، الذي يحفز الناقة، في لحظة التراخي، على الإقدام ومواصلة البحث على الرغم من ممارسات الإكراه «عطفت له غضبى...» وهو بفعل هذا الصنيع يجنَح إلى إثبات فرديته، وصناعة مجْد الذات التي تغير المفاهيم، وتقلب المعادلات النسقية بجعل السواد مظهراً سلطوياً واستعلائياً يتأسس على أنقاض القبيلة الحرّة المتعالية. كما نلمح في المكوّن الرابع الموسوم بـ: سلطة العبيد وتحولات القبيلة.

المكوّن الرابع: سلطة العبد (الهجين) وتحوّلات القبيلة (الأبيات 35- 79)[1].

يقول عنترة:

1- إنْ تُغْدِفي دُوني القِنَاعَ فَإنّني	طَبٌّ بأَخْذِ الفارِسِ المسْتَلْئِمِ[2]
2- أَثْني عَلَيَّ بِما عَلِمْتِ فَإنَّني	سَمْحٌ مُخَالَطَتي إذا لم أُظْلَمِ
3- فَإذا ظُلِمْتُ فَإنَّ ظُلْمي باسِلٌ	مُرٌّ مَذاقَتُهُ كَطَعْمِ العَلْقَمِ[3]
4- ولَقَدْ شَرِبْتُ مِنَ المُدامَةِ بَعْدَما	رَكَدَ الهَواجرُ بالمَشُوفِ المُعْلَمِ[4]
5- بِزُجَاجَةٍ صَفْراءَ ذَاتِ أَسِرَّةٍ	قُرِنَتْ بأزهَرَ في الشِّمالِ مُفَدَّمَ[5]
6- فَإذَا شَرِبْتُ فَإنّني مُسْتَهْلِكٌ	مالي وعِرْضِي وافِرٌ لَمْ يُكْلَمِ
7- وإذا صَحَوْتُ فَما أُقَصِّرُ عن نَدىً	وكَما عَلِمْتِ شَمائلي وَتكرُّمي

(1) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، نص الأبيات ص ص 335- 365.
(2) الإغداف: إرخاء القناع على الوجه والتستر. الطب: الحاذق. المستلئم: اللابس الدرع.
(3) باسل: كريه.
(4) ركد: سكن. الهواجر: حرّ الشمس. المشوف: المجلوّ.
(5) ذات أسرّة: ذات طرائق وخطوط وتكسّر. مفدّم: مشدود فمه بخرقة.

8- وَحَليــــلِ غانيــــةٍ تَرَكْـــتُ مُجَـــدَّلاً   تَمْكـــو فريصـــتُه كَشِـــدْقِ الأَعْلَـــمِ [1]

9- سَـبَقَتْ يَـداايَ لَـهُ بِعَاجِـلِ طَعْنَـةٍ   ورِشَـــاش نافــذةٍ كَلَـــوْنِ العَنْـــدَمِ [2]

10- هَـلاَّ سَـأَلْتِ الخَيْـلَ يـا ابْنَـةَ مالـكٍ   إنْ كُنْـــتِ جاهلَـــةً بِــا لَمْ تَعْلَمـــي

11- إذْ لا أزَالُ عـــلى رِحالَـــةِ ســـابِحٍ   نَهْـــدٍ تَعَـــاوَرَهُ الكُـــاةُ مُكَلَّـــمِ [3]

12- طَـــوْراً يُجَـــرَّدُ لِلطِّعـــانِ وتـــارَةً   يَــأْوِي إلى حَصِـدِ القِسِــيِّ عَرَمْـرَمِ [4]

13- يُخْـبِرْكِ مَـنْ شَـهِدَ الوقيعَـةَ أَنَّنـي   أَغْشَــى الـوَغَى وأعَـفُّ عنـد المغْـنَم

14- وَمُـــدَجَّجٍ كَـــرِهَ الكُـــاةُ نِزالَـــهُ   لا مُمْعِـــنٍ هَرَبـــاً ولا مُسْتَسْـــلِمِ [5]

15- جَـادَتْ يـداايَ لَـهُ بِعَاجِـلِ طَعْنَـةٍ   بِمثَقَّـــفٍ صَـــدْقِ الكُعُـــوبِ مُقَـــوَّمِ [6]

16- بِرَحيبَـةِ الفَـرغَيْنِ يَهْـدِي جَرْسُـهَا   باللَّيـــلِ مُعْـــتَسَّ الـــذِّئابِ الضُّـــرَّمِ [7]

17- فَشَـكَكْتُ بـالرُّمْحِ الأَصـمِّ ثِيابَـهُ   لَــيْسَ الكــريمُ عــلى القَنَــا بمحــرَّمِ

18- فَتَرَكْتُـــهُ جَـــزَرَ السِّـــباعِ يَنُشْـــنَهُ   مـــا بَـــيْنَ قُلَّـــةِ رَأْسِـــهِ والمِعْصَـــمِ

19- وَمَشَـكِّ سَـابِغَةٍ هَتَكْـتُ فُرُوجَهـا   بالسَّـيْفِ عَـنْ حـامِي الحقيقَـةِ مُعْلِـمِ [8]

20- رَبِـذٍ يَـدَاهُ بالقِـداحِ إذا شَـتَا   هَتَّـــاكِ غايـــاتِ التِّجَـــارِ مُلَـــوَّمِ [9]

---

(1) وحليل غانية: وزوج غانية. تمكو فريصته: تصفر فريصته، والمكاء: الصفير. الأعلم: الجمل.

(2) الرّشاش: ما تطاير وتفرق من الدم. النافذة: التي نفذت إلى الجانب الآخر. العندم: صبغ أحمر.

(3) الرحالة: السرج. النهد: الغليظ. الكماة: جمع كميّ، وهو الشجاع.

(4) عرمرم: شديد.

(5) المدجّج: الذي قد توارى بالسلاح.

(6) المثقّف: المصْلح المقوّم. الكعوب: عقد الأنابيب. الصّدْق: الصُّلب.

(7) الرحيبة: الواسعة. الفرغين: الفرغ هو مدفع الماء إلى الأودية. الجرس: الصوت.

(8) المشك: الدرع التي قد شكّ بعضها إلى بعض. هتكت: قطعت وخرقت. حامي الحقيقة: الذي يحمي ما يحقّ عليه أن يمنعه. معلم: معروف.

(9) الرّبذ: السريع الضرب بالقداح. الغاية: الراية راية الخمّارين. ملوّم: معذّل.

21- لَمّـا رآني قَـدْ نَزَلْـتُ أُرِيـدُهُ ... أَبْـدَى نَواجِـذَهُ لِغَـيْرِ تَبَسُّـمِ
22- فَطَعَنْتُـهُ بـالرُّمْحِ ثُـمَّ عَلَوْتُـهُ ... بِمهنَّـدٍ صـافي الحَديـدَةِ مِخْـذَمِ[1]
23- عَهْـدِي بِـهِ مَـدَّ النَّهـارِ كَـأَنَّما ... خُضِـبَ البَنـانُ ورَأْسُـه بـالعِظْلَمِ[2]
24- بطَـلٍ كَـأَنَّ ثِيابَـهُ في سَرحَـةٍ ... يُحْـذَى نِعَـالَ السِّـبْتِ لَـيْسَ بِتَـوْأَمِ[3]
25- يَـا شَـاةَ مـا قَـنَصٍ لِمنْ حَلَّتْ لَـهُ ... حَرُمَـتْ عَـلَيَّ وليتَهـا لم تَحْـرُمِ
26- فَبَعَثْتُ جَـارِيتي فَقُلْـتُ لها اذهبي ... فَتَحَسَّـسي أخبَارَهـا لي واعْلَمِـي
27- قالَـتْ: رَأَيْـتُ مـن الأعـادي غِـرَّةً ... والشَّـاةُ مُمْكِنَـةٌ لِمَـنْ هـو مُـرْتَمِ
28- وَكَأَنَّمـا التَفَتَـتْ بِجيـدِ جَدَايَـةٍ ... رَشَـأٍ مِـنَ الغِـزْلان حُـرٍّ أَرْثَـمِ[4]
29- نُبِّئْتُ عَمْـراً غَـيْرَ شَـاكِرِ نِعْمَتِـي ... والكُفْـرُ مَخْبَثَـةٌ لِـنَفْسِ المُـنْعِمِ
30- ولَقَدْ حَفِظْتُ وَصَاةَ عَمِّي بالضُّحى ... إِذْ تَقْلِصُ الشَّفَتانِ عن وَضَحِ الفَمِ[5]
31- في حَوْمَـةِ المـوْتِ التـي لا يَتَّقـي ... غَمراتِهـا الأَبْطَـالُ غَـيرَ تَغَمْغُـمِ[6]
32- إِذْ يَتَّقُـونَ بِيَ الأسِـنَّةَ لَمْ أَخِـمْ ... عَنْهـا ولكنـيِّ تَضَـايَقَ مُقْـدَمي[7]
33- لَمَّـا رَأَيْـتُ القَـوْمَ أَقْبَـلَ جَمْعُهُـمْ ... يَتَـذَامَرُونَ كَـرَرْتُ غـيرَ مـذمَّمِ
34- يَـدْعونَ عَنْـتَرَ والرِّمَـاحُ كَأَنَّهـا ... أَشْـطَانُ بِـئْرٍ في لَبَـانِ الأَدْهَـمِ[8]

(1) المخذم: السيف السريع القطع.
(2) العظلم: الوسمة، وهي شجرة لها ورق يختضب به.
(3) السرحة: الشجرة العظيمة. السبت: جلود البقر إذا دبغت بالقَرَظ.
(4) الجداية: الظبية طويلة العنق. الحرّ: الحسن العتيق: الأرثم: الذي على أنفه بياض.
(5) وضح الفم: بياض الأسنان.
(6) غمراتها: شدائدها. التغمغم: صوت تسمعه ولا تفهمه.
(7) لم أخم: لم أنكل ولم أضعُف.
(8) أشطان البئر: حباله. اللبان: الصدر.

35- مـا زِلْـتُ أَرمِـيهِمْ بِغُـرَّةِ وجْهِـهِ   ولَبَانِـهِ حتَّـى تَسَـرْبَلَ بالـدَّمِ[1]
36- ولَقَدْ شَفَى نفسي وأَبْرَأَ سُقْمَها   قِيلُ الفوارسِ وَيْكَ عَنْتَرُ أَقْدِمِ
37- وازْوَرَّ مِـنْ وَقْـعِ القَنَـا بلَبانِـهِ   وَشَـكا إِليَّ بِعَـبْرَةٍ وتَحَمْحُـمِ[2]
38- لَوْ كانَ يَدْرِي ما المحاوَرَةُ اشْتكَى   أو كـانَ لـو عَلِـمَ الكَـلامَ مُكَلِّمي
39- والخَيْلُ تَقْتَحِمُ الخَبَارَ عَوابِساً   مِنْ بَيْنِ شَيْظَمَةٍ وَأَجْرَدَ شَيْظَمِ[3]
40- ذُلُلٌ رِكابي حيثُ شِئْتُ مُشَايعي   لُبِّي وأَحفِزُهُ بـأَمْرٍ مُبْرَمِ[4]
41- ولَقَدْ خَشِيتُ بِأَنْ أَموتَ ولم تكُنْ   للحَرْبِ دائِرةٌ على ابْنَي ضَمْضَمِ
42- الشَّاتِمَيْ عِرْضِي ولم أَشْتُمْهُما   والنَّاذِرَيْنِ إذا لقيتُهما دَمي
43- إِنْ يَفْعَلا فَلقَدْ تَرَكْتُ أَباهُما   جَزَرَ السِّباعِ وكُلِّ نَسْرٍ قَشْعَمِ[5]
44- إنّي عَدَاني أَنْ أَزورَكِ فاعْلَمِي   ما قَدْ عَلِمْتِ وبعضُ ما لم تَعْلَمي[6]
45- حَالَتْ رِمَاحُ ابْنَيْ بغَيْضٍ دُونكمْ   وَزَوَتْ جَواني الحَرْبِ مَنْ لم يُجْرِمِ[7]

يتشظى هذا المقطع الذي يشمل خمسة وأربعين بيتاً من المعلقة إلى ثلاثة مكونات صغرى ثانوية ضمن المكوّن الأكبر: سلطة العبيد وتحوّلات القبيلة، يمكن إجمالها تالياً:

أ- الصوت المدنّس وتعاليات الذات [الأبيات 1-7]:

تكشف حوارية الشاعر مع المحبوبة / القبيلة الحلُم عن ظهور للصوت المهمّش الذي يُفَعِّلُ حضوره، ويستعرض قدراته وبطولاته أمام حدث الإغداف «إن تغدفي دوني

(1) تسربل: صار له سربال من الدم. والسربال: القميص.
(2) ازورّ: تمايل. التحمحم: صهيل الخيل.
(3) الخبار: الأرض اللينة ذات الجحرة والجرفة. الشيظم: الطويل. الأجرد: القصير الشَّعرة.
(4) ذلل: جمع ذلول وهو ضد الصعب. الحفز: الدفع. الإبرام: الإحكام.
(5) القشعم: الكبير من النسور.
(6) عداني: شغلني.
(7) ابنا بغيض: عبس وذبيان. زوته: حازته. لم يجرم: من لا جُرْم له.

القناع... »، الذي يفرض على الشاعر العبد إحساساً مقيتاً بالاغتراب والتمظهر الطبقي، والتمايز الإنساني.

وبما أن فعل الإغداف يوحي في حقيقته بالتعالي والنظرة الدونية؛ فإن الشاعر يوظف الفعل البطولي بوصفه آلية ناجعة لبرهنة تعالياته وتميزه السلطوي الذي يحمي من خلاله جسد الأنثى / القبيلة من السبي والاستباحة «طبٌّ بأخذ الفارس المستلئم.. »

وهذا الفعل الإنساني النبيل الذي يمارسه عنترة يستوجب، حسب رؤيته، الإطراء والثناء من قبل المحبوبة / نسق القبيلة الحلم؛ إذ إن هاته البطولة تتنزّل درجة العلمّية واليقين كما يقول الشاعر «بما علمت... »؛ فهي ليست بطولة زائفة أو ادعائية.

وعليه؛ فإن «حدث الإغداف» الذي أثار حفيظة الشاعر البطل جعله يمرّر تهديداته المبطّنة للقبيلة؛ فالشاعر الذي يقتل الفارس المقنّع «طبّ بأخذ الفارس المستلئم: حدث الإغداف الذكوري» يغدو قادراً على انتهاك الإغداف الأنثوي [القبيلة]، ومن ثم قتل أفكار القبيلة وأعرافها السالبة.

إن لجوء القبيلة إلى ممارسة الإغداف، والتمادي في تجاهلها وعدم اعترافها بحضور الشاعر/ نسق العبيد، يعدُّ ظلماً وتهاوناً بإنسانية هذا النسق؛ ولهذا فإن صوت النموذج المدنس من وجهة نظر القبيلة يبوح بتمرّده وقدرته على مواجهة الظلم بظلم نوعيٍّ لا تقدر القبيلة على اتقائه أو التخلص منه، وفي هذا تصريحٌ بانتصاره على ظلم القبيلة / النسق المضاد:

فَـإذا ظُلِمْـتُ فَـإنَّ ظُلْمـي باسِـلٌ مُـرٌّ مَذاقَتُـهُ كَطَعْـمِ العَلْقَـمِ

فالظلم الذي يعلنه عنترة صوتاً وفعلاً ما هو إلاّ ردٌّ عمليٌّ يتبناه النموذج الإنساني المقهور إزاء مرارة العبودية التي عاشها في عالم القبيلة الآسرة. ومن خلال هذا الظلم الإيجابي الباعث على الانتشاء والارتواء يتجلّى عالم اللذة الذي يبرز سيادة الصوت الهامشي وحضوره الاستعلائي:

ولَقَـدْ شَرِبْـتُ مِـنَ المُدامَـةِ بَعْـدَما رَكَـدَ الهـواجِرُ بالمَشُـوفِ المُعْلَـمِ
بِزُجاجَـةٍ صَـفْراءَ ذَاتِ أَسِرَّةٍ قُرِنَـتْ بـأزهَرَ في الشِّـمالِ مُفَـدَّمَ

فَـــإِذَا شَرِبْـــتُ فَـــإِنّني مُسْـــتَهْلِكٌ مـــالي وعِـــرْضِي وافِـــرُ لَمْ يُكْلَـــمِ
وإذا صَـــحَوْتُ فَـــما أُقصِّـــرُ عـــن نَـــدىً وكَـــما عَلِمْـــتِ شَـــمائلي وَتكرُّمـــي

تتمظهر أسطورة الذات وتعالياتها الصوتية بفعل الحضور الواضح لضمير المتكلِّم «ولقد شربتُ... ، فإذا شَربتُ فإنني... ، وإذا صَحَوْتُ فما أقصّر عن ندى... ».

إن محورية الضمير، هنا، ترمز إلى فاعلية الذات بعد تحرّرها من أغلال الاستعباد، إذ تسعى هذه الذات إلى تشكيل عالمها الخاص الذي يشي بحريتها وانعتاقها، وينقذها من القلق على وجود هذه الذات كما بدا في ضديات السَّلب في مقدمة المعلقة.

وفي عالم الخَمْر / عالم اللذة الدائمة «المدامة» يتنافى إحساس الشاعر بالتوتر والتضاد؛ بل إن الضديات ذاتها تضحي إيجابية كونها مؤدية بالنتيجة، إلى ولادة الذات الحرَّة.

تظهر الضدية الأولى «فإذا شربت / الغياب: غياب العقل» صورة للذات المتحرّرة التي تفخر بتبذيرها المال في سبيل تحقيق لذتها؛ بيد أن هذا الغياب العقلي يكون مؤطراً بالاتّزان الذي يجعل الشاعر لا يغفل المسلمات، ولا ينسى مهمته الأساسية في الحفاظ على قدسية عِرْضِهِ وصونه من انتهاك أيِّ نسق مضاد «وعرضي وافرٌ لم يُكْلَمِ». وأمَّا الضدية الأخرى / ضدية الصحو «حضور الذات»؛ فإنها تصف مناقب الذات التي تستشعر واجبها تجاه المجموع، وتسعى إلى توظيف ثروتها / مالها بغية انبعاث الحياة بفعل الكرم «... فما أقصّر عن ندى... ، وكما علمت شمائلي وتكرّمي».

إنَّ امتلاء الذات بالفعل البطولي الكوني شكّل مفتاحاً لصنع المفارقات المدهشة في عالم القبيلة، ويمكن ملاحظة هاته المفارقات في المكوّن البنيوي الثانوي الآتي:

ب- ثقافة العبد (الهجين) ومفارقات المرايا [الأبيات 8-17] :

تتشكّل في هاته الأبيات ثلاثة نماذج إنسانية هي: «حليل الغانية، والبطل المدجج، والبطل حامي الحقيقة». وتجسّد النماذج الإنسانية هذه في حركتيها ومن ثم تمركزها في بنية هذا المقطع مفارقاتٍ حادّة أساسها الصراع بين القبلي المركزي بأنساقه الإنسانية المشار إليها آنفاً والهامشي المستقصى/ الشاعر.

ونلحظ من منحى أسلوبي الصورة التي يتماهى من خلالها الشعري بالسردي؛ إذ يلجأ الشاعر إلى إضفاء هالاتٍ أسطوريةٍ على هاته المفردات المنمذجة بأسلوب القصّ الإغوائي؛ بحيث يعمد عنترة إلى اصطفاء هذا الأسلوب المراوغ في بناء الشخصية النسقية، ليولد بعد ذلك عامل المفاجأة واللامتوقع بقتل هاته النماذج النسقية، أو بلغة أخرى تحطيم المرايا النسقية؛ إذ إنه يعمد عبر هاته الثقافة إلى خلق الحلم الممكن، وإحداث التحولات الممنوعة أو المستحيلة، وقولبة التمركزات السلطوية، وبالتالي صناعة الحدث المفارق لآفاق التوقع.

إنَّ المصير المأساوي الذي آل إليه حليل الغانية «وحليل غانية تركت مجدّلاً... »، بما هو نسق ثقافي متصل بالقبيلة، هو في دلالته الأولية فعلٌ إلغائي لمفهوم الاستحواذ لدى القبيلة. فالغانية، في هذا النص، إيحاء دالٌّ بصورة الجميل والمثال كما يراه عنترة؛ لذا فإن قتل الشاعر لزوجها / النسق السلطوي (السلطة) يمثّل اعتراضاً من لدن الشاعر على هيمنة السلطة على هذا الأنثوي المثالي؛ فكأنّه بهذا يصنع هيمنة مضادة، بفعل ثقافة الدم، على مركزيات الأنساق السلطوية.

لقد كانت السياسة العنصرية التي اتبعتها القبيلة في تعاملها مع الشاعر / نموذج العبيد المنبوذين سبباً في إحداث الانمحاء والتهدم الاجتماعي كما تمظهر في البيئة الطللية؛ ولكن الشاعر نفسه الذي عايش تلك الحالة يجعل المكان مشهداً لولادة الحياة الجديدة، إذ يُضْحِي المكان الجديد / المجتمع الجديد مسرحاً لصوت الخيل «ثقافة العمل والتأسيس: هلاَّ سألت الخيل يا ابنة مالك.. ، إذ لا أزال على رحالة سابحٍ نهدٍ.. ، طوراً يجرّد للطعان وتارة يأوي إلى حصد القسي عرمرم»، إضافة إلى حضور الذات الأسطورية التي تشغل واقعها أو عالمها بنتاج ثقافة الذات، بحيث يصبح اللون الأحمر القاني الذي تكرر مرتين «كلون العندم..، كأنما خضب البنان» ناسخاً للون السواد/ لون اللعنة الذي ألحقته القبيلة بعبيدها؛ ومؤذناً بحضور نسق سلطوي إيجابي يشغل الفضاء المكاني بالمنجز البطولي اللامحدود:

يُخْـبِرْكِ مَـنْ شَـهِدَ الوقيعـةَ أَنَّنـي ... أَغْشَـى الـوَغَى وَأَعَـفُّ عنـدَ المغْـنَم

وأمَّا النموذج النسقي الثاني / البطل المدجّج فهو، كما يصفه عنترة، نموذجُ الرفض والمواجهة «لا ممعنٍ هرباً ولا مستسْلِم»؛ أي أنَّه نسقٌ قبلي منتَمٍ لفكر القبيلة، ويقمع أي

فعلٍ أو فكرٍ مناوئ؛ إنه نموذج معتدٌّ بأدواته الثقافية الحصينة التي يكره الكُماة اختراقها «ومدجج كره الكماة نزاله... ».

لقد اتكأ عنترة في صراعه مع هذا النموذج على ثقافة الدم / القتل ذاتها التي يعوّل عليها البطل المدجج / النسق الثاني للقبيلة. فهو يواجه مجتمعه بغية التغيير، وبالأدوات ذاتها على الرغم من اختلاف الأهداف والمسلّمات؛ إذ إنَّه يصنع المُفارق والمدهش من خلال التصفية الجسدية لهذا البطل الخارق المنافح عن أعراف القبيلة:

جَادَتْ يداي لَهُ بِعَاجِلِ طَعْنَةٍ ... بِمثَقَّفٍ صَدْقِ الكُعُوبِ مُقَوَّمِ
بِرَحيبَةِ الفَرغيْن يَهْدِي جَرْسُهَا ... باللَّيلِ مُعْتَسَّ الذِّئابِ الضُّرَّمِ

وتضمر قولة الشاعر: «يهدي جرسها بالليل معتسّ الذئاب الضرّم» إشارة نسقية مهمة؛ إذ إنَّ أطلال القبيلة التي فُحصت في مقدمة هاته الدراسة، جعلت الشاعر، بتجلياتها الليلية السالبة، عرضة للذئبية والمصير المشؤوم لأنه خاضع لقانون التحرير كما في الراسب الثقافي الجاهلي؛ وكأن الشاعر بدأ باستعادة الأحداث الماضوية السالبة التي واجهها؛ ليعيد تكريسها، واقعياً، في حياة القبيلة أو أنساقها كردّة فعل يبدو فيها هاجس الانتقام واضحاً من خلال تحطيم المقدَّس أو قتله:

فَشَككْتُ بالرُّمْحِ الأَصَمِّ ثِيابَهُ ... لَيْسَ الكريمُ على القَنَا بمحرَّمِ
فَتَرَكْتُهُ جَزَرَ السِّباعِ يَنُشْنَهُ ... ما بَيْنَ قُلَّةِ رَأْسِهِ والمِعْصَمِ

وأمّا النموذج النسقي الثالث/ حامي الحقيقة فهو ينفتح على ثنائية المقدَّس والمدنَّس بوصفها إشكالية محورية تحكم علاقة ضدية بين نسقين ينظر كل منهما للآخر على أنّه آخر محرّم فكريّاً وأيديولوجياً.

وتتمرأى الآخرية من حيث هي سياسة مخاتلة من خلال هاته الثنائية: الأنا / هتكت فروجها والآخر/ هتَّاك غايات التجار ملوّم.

فحيثية الصراع بين النسقين الضديين: الشاعر / حامي الحقيقة وممثل القبيلة تكمن في أنَّ كلّ نسق يرفض فكر الآخر وتصوراته الأيديولوجية:

لَمَّـــــا رآني قَـــــدْ نَزَلْـــــتُ أُرِيـــــدُهُ   أَبْـــــدَى نَواجِـــــذَهُ لِغَـــــيْرِ تَبَسُّـــــمِ

وتكتسي مفردة الهتك: «هتكت / هتَّاك» دلالة نسقية تشي بمحاولة الضدَّين: ممارسة ما يسمى بـ «الاختراق الذاتي» بغية تحقيق اللذّة: القتل / الخمر؛ إذ إن هاته المفردة تحمل في طياتها إضماراً نسقياً، كذلك، يرتبط بقيمة التجاوز للمحرّم من خلال الفعل الاستباحي.

وحامي الحقيقة في هذا المقطع هو مرآة حقيقية لفكر القبيلة المتزمّت الذي يحمل صورة نمطية لشريحة العبيد. فهو نموذج يحمي ذمار هذا الفكر القبلي السلطوي، الذي أضحى فكراً معروفاً ومشهوراً «معلم» نظراً لوطأة حضوره في حياة المهمشين. إنه نموذج إنساني خارق وغير مألوف، حيث يحرص على خلق الموانع والعوائق «وشك سابغة» حتى لا يسمح لأي فكرٍ مضادٍّ وتحديداً عبيد القبيلة باختراقه أو المساس بحرمته / قداسته. ولذلك فإن إلغاء عنترة لهذا النموذج السلطوي السالب بفعل القتل «يعبّر رمزيّاً عن قتل المبادئ التي يتبناها هذا النموذج، فهو يقتل مبدأ الرقّ والعبودية، ويقتل الواقع بكلماته»[(1)].

ولأن عنترة النموذج الآخر المرفوض يواجه، وهذا ديدنه، نظرة الازدراء والكراهية من نموذج السلطة / حامي الحقيقية «أبدى نواجذه لغير تبسّم»، فقد عمد إلى خلق حالة الاستمراء في قتل مرايا القبيلة، وكأنه في هذا الفعل يواجه الرفض بثقافة الرفض المضادة:

فَطَعَنْتُـــــهُ بـــــالرُّمْحِ ثُـــــمَّ عَلَوْتُـــــهُ   بِمهنَّـــــدٍ صـــــافي الحَديـــــدَةِ مِخْـــــذَمِ

إن عنترة بفعل تكريس ثقافة الدم / القتل يعلن انتصار ذاته / حلمه على الفكر المنغلق لدى القبيلة؛ بل إن جسد النموذج القبلي القتيل أو المخضّب «خضب البنان.. »، هو تصوير للقهر الذي أضحى العبد / المنبوذ يمارسه بحق الفوقي / الأرستقراطي «يحذى نعال السبت ليس بتوأم».

---

(1) أبو سويلم، أنور: دراسات في الشعر الجاهلي، بيروت: دار الجيل، عمان: دار عمّار، ط1، 1987، ص29.

ولذلك، فإن «واو رُبَّ» المكررة في النماذج النسقية الثلاثة تضمر في دلالتها الغائبة معنى اللامحتمل واللامتوقّع على صعيد الفعل أو مآل الفعل في إطار القصّ السردي لحركية البطل / النموذج الإنساني المضطهد، وفي ضوء الحركية اللامحدودة لهذا النسق المقهور في صراعه الدائب مع القبيلة على تعدّد نماذجها وصورها.

ج- الجسد المقدَّس وثقافة التحريم [الأبيات 18 - إلى نهاية المعلقة] :

تؤسس هاته الوحدة النصيَّة لجدلية المقدَّس والمدنَّس في الثقافة القَبَليَّة الجاهلية؛ إذ تصبح المحبوبة/ ابنة القبيلة (الحرّة) محرَّمةً على العبيد أو على الدوني في القبيلة.

ويصرّح عنترة بهذا السلوك السلطوي انطلاقاً من تجربته العشقية الخاصة حيث تلازمه الثنائية المعقّدة على المستوى الإنساني: الشاة - المرأة (حلال الفوقي في القبيلة - القبائل: لمن حلّت له / النموذج الإنساني الدوني (اشتغال ثقافة التحريم: حَرُمَت عليَّ: ومحاولة إحباط أحلامه وتمنياته: وليتها لم تحرم).

ومع هذا؛ فإنَّ السياسة التي تتبعها القبيلة في قمعها للحبّ الإنساني تغدو مرفوضة في رؤية الشاعر؛ إذ إنَّه يحرص، دائماً، على تعرية أعراف القبيلة المستبدة بابتداع ممارسات ثقافية مراوغة ومضادة.

لقد بدأ عنترة بتشكيل مجتمعه الحالم وفقاً لرؤيته، إذ تتجلّى في هاته الأبيات معالم التحرّر من الاستبعاد حيث يدلّ حضور الجارية، بما هو إشارة نسقية إلى الاستحواذ والتملك، على استعادة الشاعر لحريته الذاتية في إطار المجموع (التحول من العبد المملوك إلى السيّد المالك).

ومن البدهي أن تكون الصيغ السردية والآمرة في حوارية الشاعر مع جاريته (فبعثت... ، فقلت لها اذهبي.. ، فتحسسي أخبارها.. واعلمي» محمّلَةً بأمارات الوعي بالذات أو إعادة صياغة هاته الذات تبعاً للواقع المتغير.

إنّ ما تؤديه الجارية (مملوكة الشاعر) كونها وسيطاً إيجابيّاً بين الشاعر وآخره (المحبوبة) هو بمثابة فعل اختراقي استقوائي يشير إلى هيمنَة الذات المهمشة، وقدرتها على الانتصار وتحقيق الممكن «والشاة ممكنة لِمَنْ هو مُرْتَمِ»، وذلك في إطار الحرية والمثالية التي

يتوق إليها الشاعر «رشأٍ من الغزال حرٍّ أرثَم»، وكذلك الإحساس بالدور الفاعل في توليد الحياة بالتفضل على الآخرين «نبئت عمراً غير شاكر نعمتي».

لقد قاوم الشاعر بوعيه وثقافته ثقافة التحريم، وقانون الجسدية كما يتمظهران في نظام القبيلة/ الصارم، إذ أسهم تمسكه بإنجاز الحلم/ حلم التحرر بعد سلسلة الإحباطات والتحولات الزمكانية والإنسانية إلى الوصول إلى ما يسمّى بـ «زمنية الاعتراف الجمعي»؛ أي الاعتراف بالهامشي من قبل السلطوي المتنفِّذ الذي يأخذ دوره الاستحواذي بالتراجع والتقهقر أمام يقين الموت، والإحساس بإمكانية التفكك والزوال السلطوي.

لقد شكلت تجربة الحرب التي يسرد عنترة وقائعها في هاته الأبيات حدثاً لإلغاء التمايز العرقي والطبقي بين الشاعر المستعْبَد (بفتح الباء) والقبيلة المستعبِدة (بكسر الباء)، حيث يتماهى البطل الهامشي بالجماعة ويتوحّد بها؛ ويمارس دوره الفحولي في حمايتها من لعنة الموت «ما زلت أرميهم بغرَّة وجهه» تماماً كما تبنّى الدور ذاته في تحصين المكان المندثر طللياً في بداية المعلقة.

إنَّ التعالي الصوتي للمجموع كما يتجلى في الأبيات «إذ يتّقون بي الأسنَّة... ، لما رأيت القوم.. يتذامرون.. ، يدعون عنتر والرماح كأنها... ، ولقد شفى نفسي ... قيل الفوارس ويك عنترَ أقدم» يمثل تطهيراً نفسيّاً للشاعر جرَّاء تجربة القهر «ولقد شفى نفسي وأبرأ سقمها... ».

ويتخذ عنترة من لحظة الاعتراف الجمعي «ويك عنتر أقدم: أسطورة الاسم الصريح» وسيلة لاستعراض أداوته الثقافية التي وظفها في مشاهد الطلل والفقد الحنين لطرد العدو/ الآخر وإنقاذ المجتمع/ القبيلة؛ إذ يمكننا أن نلحظ الحضور الأسطوري للفرس في حسم الصراع، حيث يضحي جسد الآخر/ العدو قرباناً لبقاء جسد القبيلة الموحّد:

مـــا زِلْـــتُ أَرمِـــيهِمْ بِغُـــرَّةِ وجْهِـــهِ ولَبَانِـــهِ حتَّـــى تَسَـــرْبَلَ بالـــدَّمِ
وازْوَرَّ مِـــنْ وَقْـــعِ القَنَـــا بلَبانِـــهِ وَشَـــكا إليَّ بِعَـــبْرَةٍ وتَحَمْحُـــمِ

لَـوْ كـانَ يَـدْرِي مـا المحـاوَرَةُ اشْـتكَى   أَو كـانَ لـو عَلِـمَ الكَـلامَ مُكَلِّمـي

فالصراع الحقيقي، كما يراه عنترة، ينبغي أن تدور رحاه بين المركز/ القبيلة والآخر/ العدوّ الذي يستهدف نسيجها؛ ولذلك فإن الأدوات الثقافية / الخيل يجب أن تكون موظفة لحماية كيان القبيلة من خطر الآخر:

والخَيْـلُ تَقْـتَحِمُ الخَبـارَ عَوابِسَـاً   مِـنْ بَـيْنِ شَـيْظَمَةٍ وَأَجْـرَدَ شَـيْظَمِ

كما أنَّ الحكمة في رؤيته / عنترة «ذلل ركابي... حيث شئت مشايعي لبّي... » تقتضي تطهير القبيلة من الأنساق السالبة ذات الدور التحريضي في إثارة ثنائية المقدّس والمدنّس؛ إذ يجعل الشاعر ثقافة القتل والتشهير بحقّ هاته الأنساق آلية مشروعة بغية حفظ المبدأ الأخلاقي للقبيلة:

ولَقَـدْ خَشِـيتُ بِـأَنْ أَمـوتَ ولم تَكُـنْ   للحَـرْبِ دائِـرةٌ عـلى ابْنَـي ضَمْضَـمِ
الشَّـاتِمَيْ عِـرْضِي ولم أَشْـتُمْهُما   والنَّـاذِرَيْنِ إذا لقيـتُهما دَمـي
إِنْ يَفْعَـلا فَلقَـدْ تَرَكْـتُ أَباهُمـا   جَـزَرَ السِّـباعِ وكُـلِّ نَسْـرٍ قَشْـعَمِ

وتظل نهاية المعلقة مفتوحةً على صورة البطل العامل الذي ينشغِل دائماً بتجاربه مع الإنسان والمكان والزمان «ما قد علمتِ وبعضُ ما لم تعلمي»، ولكنَّ هذا الانشغال يندرج في إطار لحظة التصالح بين الأنا / إنيّ عدائي.. والأَنْتِ / المحبوبة – الحلم؛ إذ تشي لحظة التصالح هاته برغبة مضمرة لدى الشاعر بالسلام، والاغتسال من جنايات الحرب وجرائرها، وما تثيره من بغضٍ وصراع وانفصال بين الإنسان والإنسان «حالت رماحُ ابني بغيض دونكم... ».

3-3. تركيب:

يمكننا القول في مختتم هاته الدراسة: إنَّ القراءة الطباقية لمعلقة عنترة تمكنت من الكشف عن جدليات متضاربة في الفكر والرؤية بين طبقتين محوريتين في المجتمع الجاهلي هما: طبقة السادة وطبقة العبيد.

وقد أظهرت المعلقة، بفعل القراءة الطباقية، عبقرية صاحبها / عنترة، وقدرته على اختراق النظام المحرمي الذي ارتقى في عقلية القبيلة الجاهلية إلى درجة المقدّس، ومن ثمّ مواجهة الهيمنة التي تمارسها القبيلة بحق العبيد، انطلاقاً من مشروعية التقديس، بهيمنة مضادة تحترم الذات الإنسانية وتعلي قدرها، وتنقذها من قانون الطللية الذي تحرص القبيلة الحاكمة على تكريسه في حياة العبيد.

الفصل الرابع

مركزية الفقد وثقافة التعاويذ:
دراسة أسلوبية في قصيدة مالك بن حريم الهمداني

4-1. الأسلوبية الثقافية: الفضاء الاصطلاحي

تعددت السمات الواصفة للأسلوبية Stylistics عبر رحلة هذا المصطلح تاريخياً، إذ أصبحت الأسلوبية أسلوبيات؛ فثمة «أسلوبية بنيوية، ووظيفية، ولسانية، ومثالية، وتكوينية، وإحصائية، وشعرية... إلخ». (1)

ويأتي اجتراحنا لـ «الأسلوبية الثقافية» في هذا السياق انسجاماً مع هذه الأسلوبيات المتعددة، تبعاً لتعدد المناهج النقدية التي سعى منظروها إلى تحديد الأسلوبية، تنظيراً وإجراءً وفقاً لطروحات تلك المناهج وإكراهاتها.

والأسلوبية الثقافية من وجهة نظر الدراسة الآنية، تؤكد فاعلية المنبهات أو الخصائص الأسلوبية في الكشف عن مضمرات الثقافة، وكذلك دور الأنساق الثقافية في تشكيل النص الأدبي تعمياً، والنص الشعري تحديداً. فالأسلوبية كما يقول شارل بالي المؤسس الحقيقي لعلم الأسلوب «تدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية، أي أنها تدرس تعبير الوقائع للحساسية المعبر عنها لغوياً، كما تدرس فعل الوقائع اللغوية على الحساسية». (2)

---

(1) ينظر حول هذه الأسلوبيات: جيرو، بيير، الأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، حلب، ط2، 1994، ص65 وما بعدها.

(2) المرجع نفسه، ص54.

وبناء على ذلك، فإنه «يمكن تصنيف الأسلوبيات في العمل الأدبي المعاصر في ضوء علاقتها بمفهوم الأسلوب إلى ثلاثة نماذج: الأسلوب بوصفه انحرافاً عن القاعدة، والأسلوب بوصفه تكراراً أو نقطة التقاء للأنساق النصية، والأسلوب بوصفه استثماراً للممكنات النحوية».[1] وهذا ما ينسجم مع آراء سبيتزر Leo Spitzer في دائرته الفيلولوجية التي تعتمد على التفكير النقدي والإحساس بالقيم الثقافية أثناء قراءة النصوص.[2]

وأما النقاد الماركسيون والتاريخانيون الجدد فإنهم «يهتمون بالأسلوب بوصفه عنصراً مهماً في برنامج التحولات والتغير الأيديولوجي والثقافي».[3] وبذلك أصبح الشكلانيون والتاريخيون الجدد نصوصيين؛ لأنهم ينظرون إلى الخصائص الأسلوبية في النص الأدبي الاستثنائي من حيث هي منتجة للوحدة التجريبية والاكتمال».[4]

ولهذا يمكن «أن يفهم الأسلوب من خلال تضمنه للشفرات Codes في مرحلة ما قبل التشكل، ومن ثم المصطلحات في عملية تكوين الهوية، فعندما يكون الأسلوب ذاتياً فإنه يرجع إلى الهوية التاريخية والثقافية».[5]

واستناداً إلى فكرة التشكيل الذاتي والجمالي، فإن «الأسلوب يعول على الاختيار والتوحد؛ إنه يعمل بالطريقة ذاتها ليكون نوعاً/ جنساً».[6]

---

(1) Freeman, Donald, Linguistics and Literary Style, Holt, Rinehart and Winston, INC, 1970, P. 4 .

(2) Ibid; P. 5 .

(3) Bradford, Richard, Stylistics, Routledge, London and Newyork, 1997, p. 13 .

(4) Ibid. , p. 13 .

(5) Hartley, John, Communication, Cultural and Media Studies: The key concepts, P.219 .

(6) Ibid. , p. 220 .

لقد عرّف المفكر الفرنسي جورج بوفون الأسلوب بقوله: «الأسلوب هو الرجل style is the man»[1]، وعرفه فاليري بأنه «انحراف عن قاعدة ما»[2] وهو التحديد ذاته الذي ذهب إليه ريفاتير[3]، وحدده (أوهمان) بوصفه «اختياراً بين مجموعة من البدائل والإمكانيات... »[4]، أي أن الأسلوب «اختيار أو انتماء يقوم به المنشئ لسمات لغوية معينة بغرض التعبير عن موقف معين».[5] وتأسيساً على هذا فإن «محاورة النص ومحاولة الوقوف على خباياه ليست عملية ميكانيكية أو آلية، وإنما هي عملية مبنية على خصوصية النص الشعري المدروس، وهي خصوصية تقوم على اختيار البناء والتراكيب والعبارات، أي أن اللغة الشعرية تسعى إلى التعبير عن رؤية للعالم، وهي رؤية ينبغي الكشف عن مكنوناتها عبر لغة اختارها الشاعر، والاختيار عملية أسلوبية بحتة».[6]

وعندما نشير إلى نسقية الأسلوب، فإننا لا نغفل فاعلية الانحراف أو الاختيار في النص الشعري، إذ إنّ الانحراف الأسلوبي أو الواسمات الأسلوبية الماثلة في النص تضمر في داخلها نتيجة حضورها الجمالي، أنساقاً مخاتلة تكون على تماسّ وثيق بمعطيات النص الجمالية والتاريخية والثقافية، أي أن النسق يعتمد اعتماداً كلياً في ماهيته على هذه الانحرافات والخصائص الأسلوبية حتى تتحقق وظيفته النسقية وتتجلى فاعليته في البنى النصية. ولهذا

---

(1) الوعر، مازن، الاتجاهات اللسانية المعاصرة ودورها في الدراسات الأسلوبية، عالم الفكر: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عدد خاص عنوانه: «آفاق الأسلوبية المعاصرة، « المجلد الثاني والعشرون، العدد الثالث والرابع، يناير/ مارس/ إبريل/ يونيو، 1994، ص143.

(2) فضل، صلاح، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985، ص154.

(3) المرجع نفسه، ص85.

(4) المرجع نفسه، ص88.

(5) مصلوح، سعد، الأسلوبية: دراسة لغوية إحصائية، دار البحوث العلمية، القاهرة، ط1، 1980، ص23.

(6) ربابعة، موسى، قراءة النص الشعري الجاهلي، مؤسسة حمادة ودار الكندي، اربد، ط1، 1998، ص48.

فقد بات ينظر إلى الأعمال الأدبية على أنها تمثل أشياء أخرى خارجة عنها، ولا ينبغي فهمها كأعمال تعني ما تقول، بل ترمز إلى معاني كامنة فيما تقول أو وراء ما تقول.[1]

ولا ندحة في القول إن تأويل الوظائف النسقية الأسلوبية تتطلب متلقياً ثقافياً كفؤاً يجوس خلال النص لمعرفة لغة المحتمل والماوراء، ذلك أن «أسلوب نص ما يقوم على الصلة التي توجد بين تواتر عناصره الفونولوجية (الصوتية)، والقاعدية، والمعجمية، وتواتر هذه العناصر نفسها في قاعدة مترابطة سياقياً.. ، والتواترات السياقية الماضية تتحول إلى احتمالات سياقية حاضرة يصبح النص في حالة تعارض مع مجملها».[2]

ولهذا فقد «اهتمت الأسلوبية اهتماماً كبيراً بدور القارئ، إذ لم يعد الأسلوب مجرد تحديد الظواهر الأسلوبية وتعيينها، وإنما انصب الاهتمام على دور القارئ وما يمارسه الأسلوب عليه من سلطة أو تأثير، إذ لا يشكل الأسلوب حضوره الفاعل إلا من خلال القارئ الذي أصبح ركناً فاعلاً وأساسياً في الدراسات الأسلوبية».[3]

ويذهب الدارس في هذا التنظير إلى أن الأسلوبية الثقافية وفقاً للمفهوم المجترح تؤكد قيمة الثقافة في إنتاج الأنساق، إذ إن «الثقافة تخلق نصية رمزية، وتعطي الحياة اليومية المولدة للاغتراب نفحة من الذاتية، ووعداً باللذة»[4]. وبما أنّ «الثقافة بوصفها إستراتيجية بقاء»[5]، فإنها تغدو «ممارسة للبقاء، والإضافة مقلقة ومولدة للاضطراب -بين الفن والسياسة والماضي والحاضر، والعام والخاص- بقدر ما تشكل كينونتها المتألقة لحظة لذة أو تنوير أو تحرر».[6]

---

(1) غزالة، حسن، الأسلوبية والتأويل والتعليم، كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، العدد 60، ديسمبر 1998، ص ص 17- 18.

(2) إيفانكوس، خوسيه ماريا، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة: حامد أبو أحمد، ص37.

(3) ربابعة، موسى، جماليات الأسلوب والتلقي: دراسات تطبيقية، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، إربد، ط1، 2000، ص123.

(4) بابا، هومي، موقع الثقافة، ترجمة: ثائر ديب، ص314.

(5) موقع الثقافة، ص315.

(6) موقع الثقافة، ص319

وإذا كان الأسلوب انحرافاً أو اختياراً في رؤية النقاد الأسلوبيين، فإنه يعد في منظور هذه الدراسة نسقاً حراً في بنية النص الأدبي، لأن الانحراف والاختيار ناجمان أصلاً عن طبيعة التشكيل اللغوي، أو جماليات هذا التشكيل الذي يثير انتباه المتلقي، ويحفزه على مباشرة الإجراء الاستكناهي للشيفرات والإشارات النصية.

ويمكن أن يوصف النسق الثقافي الأسلوبي في مقولة هذه الدراسة بالثراء الدلالي والانفتاح على أبعاد تاريخية وأيديولوجية وفكرية تضمرها طاقة اللغة، ويحملها مؤلف النص؛ «ذلك أن الأسلوب الأدبي يظهر اختلافاً كبيراً نتيجة لاختلاف الكتاب والشعراء من جهة، واختلاف ميولاتهم ومعالجاتهم للموضوع الأدبي من جهة أخرى، سواء أكانت نفسية أم فلسفية أم تاريخية، أم أيديولوجية مذهبية». [1]

وقد أكد (لوتمان) أن «الهدف من الشعر، بالطبع، ليس الصور، بل معرفة العالم والعلاقات التي تربط بين الناس، ومعرفة الذات، وتطور الشخصية الإنسانية في عملية التقدم والاتصال الاجتماعي». [2] وأما (لوكاتش) فقد ذهب إلى أنه «خلافاً للذات النظرية في المنطق، وخلافاً للذات الافتراضية في الأخلاق، فإن الذات المصوغة أسلوبياً في الجماليات هي وحدة حية تضم في ذاتها كمال التجربة التي تصنع كلية النوع الإنساني». [3] ولذلك فإن «الرؤية الأيديولوجية للنص رؤية تصنيفية، تنعكس فيها تصوراتها عن بنية المجتمع وانتماءات أفراده، وانقسامه إلى طبقات متصارعة»[4]. وهكذا «يتحدد الأدب كشكل أيديولوجي، بوصفه ممارسة اجتماعية متميزة لا تنفصل عن جملة الممارسات

---

(1) الوعر، مازن، الاتجاهات اللسانية المعاصرة ودورها في الدراسات الأسلوبية (مرجع سابق)، ص151.

(2) عز الدين، حسن البنا، الشعرية والثقافة: مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2003، ص55.

(3) دي مان، بول، العمى والبصيرة: مقالات في بلاغة النقد المعاصر، ترجمة: سعيد الغانمي، المجلس الأعلى للثقافة – المشروع القومي للترجمة، القاهرة، عدد 189، 2000، ص80.

(4) عياشي، منذر، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1998، ص169.

الاجتماعية، أي ممارسة تعيد إنتاج الممارسات التي أنتجتها في شرط اجتماعي – تاريخي محدد».[1]

يحدد كونراد فيليب كوتاك Conrad Phillip Kottk الثقافة في كتابه الأنثروبولوجيا الثقافية بقوله: «إن الثقافة تضم سلوكاً محكوماً بالقواعد ومشاركاً يقوم على الرمز.. ، وتحمل كذلك معتقدات يتم نقلها عبر الحضارات».[2]

وفي أشهر تعريف للثقافة يؤكد تايلور E. B. Tylor أن الثقافة جسد المعرفة[3]، كما أنها ذلك الكل المعقد الذي يشمل المعرفة، والمعتقد، والفن والأخلاق، والقانون، والعرف وأية قدرات وعادات مكتسبة من قبل الإنسان بوصفه عضواً في المجتمع.[4] ويمكن إيجاز الثقافة بأنها «مكون معرفي شمولي يرصد حراك الإنسان وفاعليته في إبداعاته وإنجازاته بتخطيطات ذكية، ودوافع عقلية، ومواقف فكرية، ونوازع شعورية متنوعة ومعقدة، تصدر عنها وتقاس بها جميع اهتمامات الإنسان وعلاقاته وإنجازاته: مادية أم معنوية»[5].

إن النص الشعري الجاهلي نص كوني مفتوح على الثقافة والمجتمع، فهو نص يتضمن في بنيته الرمزية أحلام الفرد والجماعة، وإشكاليات الحياة وتعقيداتها.

وإذا كانت الثقافة مصدراً من مصادر الهويةِ كما يقول إدوارد سعيد[6]، فإن الشاعر الجاهلي تمكن من صياغة هويته بفعل تأكيد انتمائه للقبيلة/ المجتمع، فكان صانعاً لثقافة الحلم المشروع ببناء عالم إنساني ينتصر للقيم والمبادئ الإنسانية النبيلة، وهذا ما يجعل النص الشعري الجاهلي نصاً نسقياً ومجازياً مختزلاً للأضداد المتعالية.

---

(1) درّاج، فيصل، الانعكاس والانعكاس الأدبي، ألف: مجلة البلاغة المقارنة، دار إلياس العصرية، القاهرة، العدد العاشر، 1990، ص46.

(2) أيزا برجر، آرثر، النقد الثقافي: تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، ص192.

(3) Con Davis, Robert and Schleifer, Ronald, Criticism and Culture: The Role of Critique in Modern Literary Theory, P.37 .

(4) Ibid. , p. 38 .

(5) الرباعي، عبد القادر، تحولات النقد الثقافي، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2007، ص15.

(6) سعيد، إدوارد، الثقافة والإمبرالية، ترجمة: كمال أبو ديب، ص59.

ولذلك يذهب هومي بابا Homi K. bhabha إلى تفضيل قراءة المجاز في النص بوصفه كناية تحدد أمارات النص، ونقرأ من خلال ملامحها تلك العوامل الاجتماعية والثقافية والسياسية التي تمتد عبرها.[1]

4-2. الإجراء النقدي: مركزية الفقد وثقافة التعاويذ: دراسة أسلوبية في قصيدة مالك بن حريم الهمداني

يشكل الفقد قيمة مركزية في بنية النص الشعري الجاهلي بوصفه تجلياً للحظات الانكسار أحياناً، وتجربة المأساة أو الموت أحايين أخرى، مما يحض الشاعر على الانفعال بهذه الأحداث قلقاً وتوتراً، واستسلاماً وتحدياً، وكأنه في كل هذا وذاك يحاول أن يبرز فلسفته الخاصة تجاه الزمن بسيرورته الحادة، والحياة بما تنطوي عليه من إشكاليات وجدليات.

ولهذا، فقد «ملأ التفكير في الوجود والمصير على الشاعر الجاهلي حياته، غير أنه لم يكن تعبيراً صادراً عن تشاؤم، وإنما كان حافزاً يحفزه على الإقبال على الحياة». [2]

وتأتي قصيدة مالك بن حريم الهمداني في هذا السياق مجسدة لرؤية الشاعر الجاهلي العميقة وهي تفحص بتأمل تجربة الفقد بكلية مستوياته وآفاقه الكونية، كما تصور هذه القصيدة في الوقت نفسه تلك الأدوات الثقافية والمعرفية التي بات الشاعر يولدها أو يستحدثها بوصفها نقيضاً جدلياً للفقد، وكونها تمثل رفضاً لفكرة الخنوع والانصياع لسلطة الزمن الذي يشكل الفقد أحد مفرداته.

فالدراسة الأسلوبية لهذا النص، إذن تجلي بعدين أساسيين ومتضادين يضمران في حضورهما النصي موضوعات فكرية إنسانية يحكمها قانون التضاد اللامتناهي في إطار جدلي: الفقد/ الموت - التعاويذ/ أنشودة الحياة.

---

(1) أشكروفت، بيل، وغريفيث، غاريث، وتيفن، هيلين، الرد بالكتابة: النظرية والتطبيق في آداب المستعمرات القديمة، ص95.

(2) أبو سويلم، أنور، المطر في الشعر الجاهلي، دار عمار للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1987، ص120.

وبناء على هذه الرؤية فإن أبيات هذه القصيدة يمكن أن تتأسس أسلوبياً على مقطعين بنيويين يشملان بدورهما مقاطع نووية صغرى نامية ذات حركيات وفضاءات نسقية، وهذان المقطعان هما:[1]

أولاً: مقطع الفقد الإنساني (الأبيات 1- 10).

ثانياً: مقطع التعاويذ المضادة (الأبيات 11- 40)

أولاً: مقطع الفقد الإنساني

ينفتح مقطع الفقد الإنساني في هذه القصيدة على موضوعتين فاعلتين في إطار تجربة الفقد هما: الشيب، والمحبوبة.

فالشاعر يسعى دائباً إلى الكشف عن الماهية النسقية التي تتجلى في نسقي الشيب والمحبوبة، وما يتضمناه من تحولات جذرية أخذت تفرض هيمنتها على واقع الشاعر.

يقول مالك بن حريم الهمداني في نسق الشيب:[2]

جَزِعْتَ ولم تجزَعْ، من الشيبِ مَجْزَعَا   وقَد فاتَ رَبْعيُّ الشبابِ فودَّعا[3]

ولاح بياضٌ في سوادٍ كأنّه   صُوارٌ بِجَوٍّ كانَ جَدْباً فأَمْرَعا[4]

وأَقبَلَ إخوانُ الصَّفاءِ فأوْضَعوا   إلى كلِّ أحْوَى في المَقامَةِ أَفْرَعا[5]

يسيطر هاجس الجزع على الشاعر في مقطع الشيب وهو يعاين جدلية الشيب/ الشباب، إذ تظهر هاتان الجدليتان زمنين منفصلين ومتفارقين في الدلالة هما: الزمن اللحظي الآني الذي يشخص صورة الرّهاب/ الخوف في عالم الشاعر، حيث يرتبط

---

(1) ينظر نص الأصمعية: الأصمعي، الأصمعيات، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، وعبدالسلام هارون، دار المعارف بمصر، ط7، 1993، ص ص 62- 67.

(2) الأصمعيات: ص ص 62-63.

(3) ربعي الشباب: أوله.

(4) الصوار: القطيع من البقر، الجو: ما انخفض من الأرض، أسرع: أخصب وأكلأ.

(5) أوضعوا: أسرعوا. الأحوى: الأسود. المقامة: المجلس والقوم. الأفرع: التام الشعر.

الشيب في ثقافة الشاعر، وكذلك في الذهنية الإنسانية، بحقيقة أفول الحياة الإنسانية، وأما الزمن الآخر فهو زمن ماضوي يفقد خاصية الاستمرار، ويتسم بالانقلاب والتحول المفاجئ، إنه زمن الحياة أو الربيع كما وصفه الشاعر «وقد فات ربعي الشباب فودعا».

وهذا يشي بأنّ «الزمان الجاهلي ينطوي، إذ يتشكل في القصيدة، على ماهية جدلية، فهو مركب من نقائض زمنية، هي الزمان الخارجي ممثلاً بالدهر وحركته المتمثلة بالمضي المستمر، وكل ما يمثله من أنظمة اجتماعية واقتصادية، والزمان الداخلي أو الذاتي الذي يتجسد إرادة وفعلاً وتطلعاً نحو المستقبل». (1)

إن الصورة التي يقدمها مفتتح النص في ضوء جدلية الشيب/ الشباب صورة مأساوية قاتمة؛ إذ إنّ معنى التحقق والاكتمال الحدثي كما يبدو في الأفعال الماضية «جزعت، وقد فات، ولاح.. » يشكل إنذاراً بتلاشي قيمة الحياة، وإيذاناً بالدخول في محنة الفقد، والتحول من الإيجاب/ الشباب إلى السلب/ الشيب.

ويتنامى إحساس الشاعر بهذا التحول السالب من خلال حديثه عن التضاد اللوني الذي يلقي بظلاله على المشهد الراهن، ليشكل فضاءً رؤيوياً يغلّف الوجود بطابعه التحولي القاتم:

ولاح بيـــــاضٌ في ســــوادٍ كأنّـــــه   صُــوارٌ بِجَــوٍّ كــانَ جَــدْباً فأَمْرَعــا

فالتشكيل اللوني/ الجدلي: البياض/ السواد هو في حقيقته ديمومة لصورة الجزع أو القهر الذي آل إليه مصير الشاعر؛ لأن تداخل البياض والسواد يشي بالتوتر والاضطراب وانعدام القدرة على اتخاذ موقف ما في البرهة الحاضرة.

وإذا كان البياض يمثل ومضة/ لمحة شعورية تشي بسرعة التحول والانتشار المكتمل «ولاح بياضٌ»، فإن الدلالة التي يتضمنها التنكير في لفظتي «بياض، سواد» توحي بثبات هذا التحول بوصفه قيمة آنية مطلقة على الصعيد الزمني.

---

(1) الجهاد، هلال، جماليات الشعر العربي، دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، حزيران/ يونيو، 2007، ص44.

ويولد الشاعر من شمولية البياض فكرة جديدة يستمدها من عالم الطبيعة، إذ يصبح المكان/ جوّ خاضعاً لمنطق التحول من خلال جدلية الجدب/ الخصب «كان جدباً فأمرعا». فالتحول نحو السلب أصبح في رؤية الشاعر طاغياً على فضاءات الإنسان «جزعت»، والحيوان «كأنه صوار»، والمكان «بجوٍّ كان جدباً فأمرعا»، والزمن الكلي من خلال الأفعال الماضية وكثافتها في مقطع الشيب «وقد فات، ولاح، كان جدباً فأمرعا».

ويؤدي التشخيص في قول الشاعر: «وقد فات ربعي الشباب فودّعا» وظيفة أسلوبية تؤذن بنهاية زمن الشباب، إذ يشخص الشاعر زمن الشباب وكأنه إنسان يمارس طقسية الوداع/ الغياب مع الشاعر. ولعل فاعلية التشخيص هنا تكمن في إضمارها حقيقة تعلّق الشاعر بالزمن الماضوي/ الشباب، إذ يمنحه رتبة الإنساني المتكلم. ويتقاطع في هذا المقطع كذلك الواقع المكاني مع العامل الزمني في خصيصة التبدل والتغير نحو السلب. وهذا ما نلمحه في هذه المفارقة الحادة على مستوى الرؤية المكانية في عبارة الشاعر: «كان جدباً فأمرعا»، إذ من المركوز في الوعي الإنساني أن الخصب مقترن بحيوية المكان والسعادة الإنسانية من خلال احتفاء الإنسان به، ولكن الخصب في رؤية مالك بن حريم الهمداني في مقطع الشيب يخلو من قيمته الوجودية الإيجابية، ليغدو معلماً دالاً على حضور الواقع المؤلم/ حضور الشيب وغياب الشباب؛ أي أن العجز الإنساني والخواء المكاني يسيطران على عالم الإنسان والمكان على حد سواء، فيصبحان ربيعاً متحولاً من الدلالة اللونية المرتبطة بالاخضرار والتجدد إلى الدلالة اللونية المفارقة التي يجسدها حضور اللون الأبيض أو الربيع الأبيض/ الشيب.

وتبدو حركية الزمن متسارعة في حضورها الباعث على القلق من خلال تشكّل الضاغط النفسي الذي يوحي به تكرار «الواو الاستئنافية» ولاح بياضٌ وأقبل إخوان الصفاء» إذ إن أحداث الزمن المتحول تتميز بالاستمرارية وعدم الانقطاع.

ولم يكن التحول الطارئ في عالم الشاعر محصوراً في علاقته بالزمن (الشاعر – الزمن)، وإنما نجد تحولات هذا الزمن تشمل العلاقات الإنسانية المتحولة (الشاعر- إخوان الصفاء):

وأَقبَـــلَ إخـــوانُ الصَّـــفاءِ فأوْضَـــعوا   إلى كـــلِّ أحْـــوَى في المقامَـــةِ أَفْرَعـــا

يتجلى التحول على صعيد العلاقات الإنسانية من خلال الفعل الماضي «فأوضعوا» الذي يبرهن تمام وقوع الحدث؛ إذ يكتسب هذا الفعل دلالته النسقية المراوغة التي تكشف صورة النفاق الاجتماعي عندما يتنازل الإنسان عن مبدئه خضوعاً لشروط التحول الزمني.

وينخدع الشاعر هنا «إخوان الصفاء» بوصفهم النموذج الجمعي المثال للتصالح الإنساني، ليعبر من خلال هذا النموذج عن الكيفية التي يتحول بها المثال إلى اللامثال، والإخوان إلى الأعداء، والصفاء إلى الغدر والمخاتلة، لاسيما عندما يضحي هذا النموذج الإنساني متحالفاً مع الزمن ضد الشاعر من خلال تخليه عن اصطفاء الشاعر إلى غيره، وهذا ما جعل الشاعر يحس بفداحة الشرخ وفاعلية التحول من المركز/ الشباب/ القوة/ المكانة إلى الهامش/ الشيب/ الضعف «إلى كلِّ أحْوَى في المقامَةِ أَفْرَعا».

وقبل أن تمضي القراءة الأسلوبية في كشف معالم الفقد التي تتنامى في بداية النص الشعري، لابد من الإشارة إلى أن الشاعر على الرغم من سطوة العجز، وسلطة الزمن السالب، فإنه لم يعلن استسلامه لهذه التحولات، وهذا ما يمكن أن نلمسه من الجملة الاعتراضية في البيت الأول «ولم تجزع»، إذ تعكس هذه الجملة النسقية صورة الإرادة الإنسانية التي ترفض منطق الهزيمة والرضوخ لمجريات الزمن السلبي.

يواجه الشاعر، إذن، في مقطع الشيب حالتين من الإحباط، إذ يتعاضد الإنسان/ إخوان الصفاء مع زمن الانكسار/ الشيب في خاصية السرعة «ولاح.. فأوضعوا» بغية بناء عالم متوتر تنطمس فيه صورة الحياة.

(2) حركة الإنسان السالب/ ← الشاعر ↓ → (1) حركة الزمن السالب (الشيب: الانكسار)

التحول

السلطوي

غياب سلطة الشاعر وحضور سلطة الآخر (كل أحوى)

وأما المقطع الأنثوي فإنه يعزز فداحة الفقد ومركزيته في رؤية الشاعر بعد أن واجه لذة الفقد الذاتي (الشيب)، والفقد الفحولي (إخوان الصفاء)، إذ يشغل هذا المقطع سبعة أبيات من المجموع الكلي لأبيات مقطع الفقد الإنساني، يقول مالك بن حريم الهمداني:[1]

تــذَكَّرْتُ سَــلْمى والرِّكــابُ كأنَّهــا ... قَطــاً وَارِدٌ بــينَ اللُّفــاظِ ولَعْلَعــا[2]

فحــدَّثْتُ نفــسي أنَّهــا أو خَيالَهــا ... أتانــا عِشَــاءً حــينَ قُمنــا لنهجَعَــا

فقلــتُ لهــا بِيْتــي لــدَينا وعَــرِّسِي ... ومــا طرَقَــتْ بَعْــدَ الرُّقــادِ لتَنْفعَــا[3]

منعّمــةٌ لم تَلْــقَ في العَــيْشِ تَرْحَــةً ... ولم تلْــقَ بُوســاً عنــد ذاكَ فَتجْــدَعا[4]

أهــيمُ بهــا لم أَقْــضِ منْهــا لُبانــةً ... وكُنْــتُ بها في سالفِ الــدَّهرِ مُوزَعَــا[5]

كــأنّ جَنَــا الكــافور والمِسْــكِ خالصــاً ... وبَــرْدَ النّــدَى والأُقْحُــوانَ المُنَزَّعــا[6]

وقَلْتَــاً قَــرَتْ فيــه السَّــحابَةُ ماءَهــا ... بأنيابِهــا، والفــارِسيَّ المُشَعْشَــعا[7]

يكوّن الفقد الأنثوي مشهداً عابقاً باليأس والإحباط، حيث تصبح المحبوبة «سلمى» مرتبطة بالزمن الماضوي الذي لا يمكن تكراره أو استعادته آنياً، على الرغم من محاولة الشاعر الدائبة في ترميم الذاكرة «تذكرت سلمى..»، ورغبته الجامحة في تحويل الحلم إلى واقع ملموس.

---

(1) الأصمعيات: ص63.

(2) الركاب: الإبل. اللفاظ: ماء لبني إياد. لعلع: موضع.

(3) التعريس: النزول آخر الليل.

(4) الترح: الفقر. تجدع: من الجدع، وهو سوء الغذاء.

(5) اللبانة: الحاجة. الموزع: المغرى، أوزعه بالشيء: أغراه.

(6) الجنى: كل ما يجنى. الأقحوان: نبت له نور أبيض. المنزع: المنزوع.

(7) القلت: النقرة في الجبل تمسك الماء. قرت: أجمعت. الفارسي: المنسوب إلى فارس، وهو الخمر. المشعشع: الممزوج بالماء.

فالشاعر يحاول أن يحفظ الذاكرة أو يحميها من فعل الزمن المدمر/ الشيب، وهذه المحاولة تنم على وعي لديه بضرورة تحدي إيقاعات الزمن التي تسلبه كل قيمة نبيلة وجميلة في الحياة (الذات/ الشباب، والأخوة الإنسانية، والمحبوبة).

ومن اللافت في هذا المقطع أن لحظة التذكر هاته تضمر في داخلها حركة زمنية مضادة لحركة الزمن، أي أنها لحظة تسعى إلى استعادة الزمن الإنساني الجميل بفعل الحركة والبناء، لمواجهة الزمن الآتي بكلية تحولاته وإحباطاته.

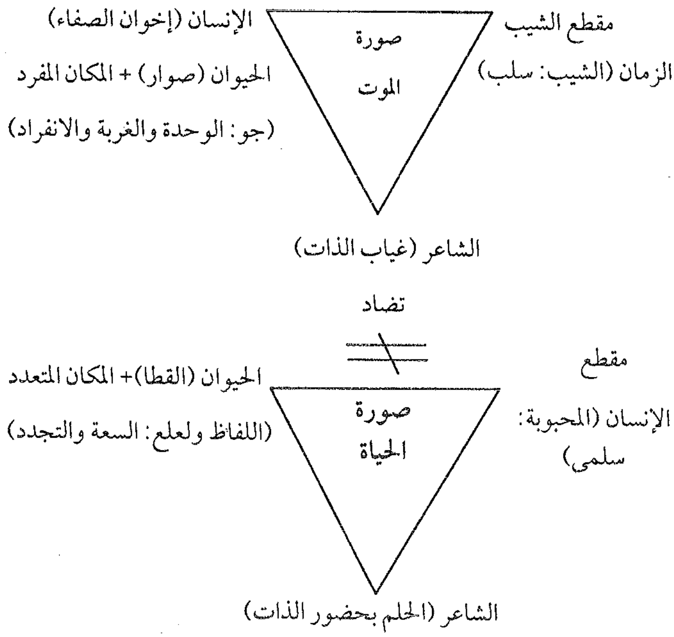
ويأتي تذكّر المحبوبة في سياق رحلة الشاعر الحالمة بالتخلص من سلطة الزمن، وتجاوز محنة الفقد:

تَــذكَّرْتُ سَــلمى والرّكَــابُ كأنَهَــا قطــاً واردٌ بَــينَ اللُّفَــاظِ ولَعْلَعــا

وتكشف القراءة الأسلوبية الفاحصة عن قصدية واضحة لدى الشاعر في هذا المقطع بغية تأسيس حالة من الوئام بينه وبين محبوبته / طيفها، أملاً في ترميم الذات المنكسرة، وإعادة سلطتها تارة أخرى.

وتبدو هذه القصدية واضحة بفعل الدلالة النسقية التي يحملها الاسم «سلمى»، إذ يتصل هذا الاسم، سيميائياً بمعنى السلام والاستقرار النفسي، وهو ما يناقض في صيرورته معنى الخوف والاستبداد في مشهد الشيب.

وينضاف إلى ذلك أن الشاعر يحاول أن يلغي صورة المكان السلبي من الذاكرة، بحيث يضحي المكان الجديد منسجماً مع الدلالة الاسمية للمحبوبة / السلام. فقد لاحظنا في مقطع الشيب الكيفية التي استحال فيها المكان المفرد «جو»، والعالم الحيواني «كأنه صوار بجو» إلى مشهد للتشرذم والموت. ولكن اللحظة الآنية تجسد صورة التوحد بين العالم الإنساني الجميل (تذكرت (الشاعر + المحبوبة)، والعالم الحيواني الجميل (كأنها قطاً)، والمكان الحي المتعدد « بين اللفاظ ولعلعا»:



ويشكل الحوار في المقطع الأنثوي فاعلية أسلوبية توضح محاولة الشاعر في تجديد زمنه الماضوي/ سلطة الشباب؛ لأن المحبوبة تقترن دلالياً بصورة الشباب والزمن الجميل الذي بات الشاعر يفتقده حاضراً:

فحـــدَّثْتُ نفســـي أنَّهـــا أو خيالهـــا   أتانـــا عشـــاءً حـــينَ قُمنـــا لنهجَعَـــا
فقلـــتُ لهـــا بِيتـــي لـــدَينا وعَـــرِّسِي   ومـــا طرَقَـــتْ بَعْـــدَ الرُّقـــادِ لتَنْفَعَـــا

يجسد حوار الشاعر مع ذاته أو ما يمكن وصفه بـ «نجوى الذات» صورة الشاعر الإنسان الذي يحاول بناء الذات المنكسرة والمتشرذمة بفعل الزمن ومفرداته، إذ لم يتمكن الشاعر من تأسيس هذا الحوار في مقطع الشيب نظراً لحالة الجزع التي أربكته، وجعلت صيرورة التحول مشهداً طاغياً على عالمه.

ويتخذ أسلوب الحوار، هنا، مسارين متلازمين أحدهما يتعلق بحوار الشاعر مع ذاته، والآخر يمثل حوار الشاعر مع محبوبته أو طيف محبوبته.

وتبدو التلازمية الحوارية منطقاً صحيحاً في إطار علاقة الشاعر العاشق بالمحبوبة، إذ إن الحوار يوحي بصورة التكامل في العلاقة الإنسانية وهي تواجه سطوة الزمن.

فالذات العاشقة لا يمكن أن تكون فاعلة ومؤثرة إلا بحوارها وتواصلها مع ذاتها الأخرى/ المحبوبة؛ لأن القطيعة بين الذاتين (الشاعر + المحبوبة) تؤدي إلى حدوث اللامتوقع.

ويؤكد الشاعر هذا المعنى بفعل تصويره أو تشخيصه لطيف المحبوبة/ سلمى الذي يتخيله وقد اجتاز حدود المكان وفضاء الزمن لكي يؤسس حالة التواصل التي عطّلها حضور الشيب.

ويركز الشاعر في تصويره الطيف على زيارته في الزمن الليلي «أتانا عشاءً حينَ قُمنا لنهجَعَا»، وكأن الطيف يشكل أداة ثقافية لإنقاذ الشاعر من السوداوية وحالة الاضطراب النفسي التي فرضها زمن الشيب.

ولا شك في أن هذا الحضور الطيفي جعل الشاعر يترقب لحظة الخلاص من إسار الزمن، ويجنح إلى مخاطبة محبوبته بلهجة آمرة تفصح عن حقيقة تعلقه بهذه المحبوبة التي ترمز في ثقافته إلى الفردوس المفقود «فقلتُ لها بِيتي لدَينا وعَرِّسِي».

وعلى الرغم من هذا التصور الحالم الذي تبناه الشاعر رغبة منه في تغيير واقعه من خلال استحضار طيف المحبوبة، فإن هذا الطيف كان طيفاً وهمياً ولحظياً، مما جعل الشاعر يصطدم بالحقيقة التي تكرس معنى الفقد الأنثوي «وما طرَقَتْ بَعْدَ الرُّقادِ لتَنْفعَا».

لقد أضحى الطيف في سرعة حضوره وغيابه مندغماً مع تحولات الزمن (الشباب ⇐ المشيب)، وكأن لذة الحياة (شباب الذات + المحبوبة) في رؤية الشاعر مرحلة لحظية لا يمكن دوامها.

وبما أن طيف المحبوبة جاء كاذباً ومواربًا، فقد عمد الشاعر إلى باء معالم جمالية حقيقية لمحبوبته تحضه على التمسك بها بوصفها نسقاً إنسانياً ينتمي إلى عالمه. يقول الشاعر:[1]

(1) الأصمعيات، ص63.

منعّمـــةٌ لم تَلْـــقَ في العَـــيْشِ تَرْحَـــةً ولم تلْـــقَ بُوســـاً عنـــد ذاكَ فَتجْـــدَعا
أهـــيمُ بهـــا لم أَقْـــضِ منْهـــا لُبانـــةً وكُنْـــتُ بهـــا في ســـالفِ الـــدّهرِ مُوزَعَـــا
كـــأنّ جَنَـــا الكـــافور والمِسْـــكِ خالصـــاً وبَـــرْدَ النّـــدَى والأُقْحُـــوانَ المُنَزَّعـــا
وقَلْتَـــاً قـــرتْ فيـــه السَّـــحابَةُ ماءَهـــا بأنيابِهـــا، والفـــارِسيَّ المُشَعْشَـــعا

لقد أسهم الطيف، إذن، في تكرار لعبة الحضور والغياب، وهو ما يجذر فكرة العجز عن استعادة المفقود في مقطع المرأة.

ولأن الشاعر حريص على صون ذاكرته من حدث النسيان الذي يكرسه العامل الزمني، فقد جابه ثقافة الوهم التي أحدثها طيف المحبوبة بالركون إلى توصيف الثابت والحقيقي في عالم الأنثى / المحبوبة، أي أنه يواجه الوهمي بالحقيقي على الرغم من غياب الجسد الأنثوي عن زمانه ومكانه الآنيين.

إن زمن النعيم أو لذة النعمة التي تعيشها محبوبة الشاعر تذكره، والحال هذه، بزمن الشباب الذي تنتفي فيه صور العجز الإنساني عن تحقيق سلطة الذات التي تمنع النفس من أن تكون ضحية للزمن «لم تَلْقَ في العَيْشِ تَرْحَةً ولم تلْقَ بُوساً..».

فالمحبوبة تتحول في رؤية الشاعر إلى كائن أسطوري يصنع اللذة والحياة في عالم الشاعر «كأنّ جَنَا الكافور والمِسْكِ.. ، وبَرْدَ النّدَى والأُقْحُوانَ..»، ويجلي مشهد الارتواء والخصب «وقَلْتَاً قرتْ فيه السَّحابَةُ ماءَها..»، ويلغي حضور الزمن المأساوي بحضور اللذة الخمرية التي تزيل وطأة الآلام والمحن «.. والفارِسيَّ المُشَعْشَعا». ولعل هذا الحضور الأسطوري للمحبوبة ما دفع الشاعر إلى تأكيد تعلقه بهذه المحبوبة التي تكرس في ثقافته مشروعية الحلم باستعادة ماضيه الجميل « أهيمُ بها لم أَقْضِ منْها لُبانةً».

ثانياً: مقطع التعاويذ المضادة

لقد شكل مقطع الفقد الإنساني حدثاً مأساوياً يصور إشكالية الصراع بين الإنسان والزمن؛ إذ كانت نتائج هذا الصراع في مجملها تؤول للزمن وأنساقه المتحولة.

والشاعر الجاهلي في موقفه المتشكل من الزمن يبدو قلقاً ومنفعلاً نتيجة قسوة هذه التقلبات المفاجئة التي تظهر العجز الإنساني أمام تصاريف الزمن. وهو – أي الشاعر الجاهلي – في هذه الرؤية يقدم فلسفة خاصة حول المصير الإنساني، انطلاقاً من تجربته الذاتية في الصراع مع الزمن.

ويبدو الشاعر الجاهلي في المقطع الثاني من النص صانعاً للتعاويذ التي يتخذها ثقافة فاعلة للخروج من مأزق الهزيمة والانكسار أمام سلطة الزمن، التي جعلت منه إنساناً هامشياً منفرداً بعد أن سلبته سلطة الشباب، والقدرة على إقامة المجتمع الإنساني المثال بعد أن تبددت آماله في تأسيس صورة التوحد مع أفراد هذا المجتمع «إخوان الصفاء + المحبوبة/ سلمى».

إن التعاويذ في المقطع الثاني من القصيدة ليست سوى شعيرة طقسية يحتمي بها الشاعر ضد الزمن، إذ يحاول بفعل استحداثها تعزيز مركزية «الأنا»/ الحياة بدلاً من مركزية الفقد. إنه بمفهوم آخر يجنح إلى إعادة ترتيب الأشياء التي بددها الزمن، ليثبت قدرة الفعل الإنساني على الإنجاز وإدارة حركة الصراع. وكأن الشاعر الجاهلي يدرك أنّ «ليس في استطاعة الإنسان أن يعيش دائماً مشتتاً في الخارج، ومبعثراً بين الأشياء، بل لابدّ أن يعود إلى نفسه بعد الفعل، لكي يزيد من خصب حياته الباطنة، ويضاعف من ثراء عالمه الداخلي، حيث يتمثل البعد الداخلي للإنسان بوصفه استجماعاً لشتات الذات، وامتلاكاً لزمام النفس». [1]

وتتمحور ثقافة التعاويذ عند مالك بن حريم الهمذاني حول فاعليتين أساسيتين من أجل إظهار صورة الذات الإنسانية المحصنة ضد سيرورة الزمن، وهاتان الفاعليتان هما: [2]

أ- فاعلية الذات العاملة (الأبيات 11- 19).

ب- فاعلية العمل الجمعي (الأبيات 20- 40).

(1) إبراهيم، زكريا، مشكلة الإنسان، مكتبة مصر، القاهرة، (د. ت)، ص23.

(2) الأصمعيات، ص ص 63- 67.

أ- فاعلية الذات العاملة

تبرز فاعلية الذات العاملة لتؤسطر الفعل الإنساني بوصفه حركة مضادة للزمن السلبي في مقطع الفقد. وبالتالي، فإن المتلقي يلمح في هذه الأبيات التي تبرهن فاعلية الذات أمام فاعلية الزمن ظاهرة أسلوبية تتكرر بكثافة في بنية مقطع التعاويذ، إذ تتمثل هذه الظاهرة في تكرار الشاعر لـ «الواو الاستئنافية»، والتي تعبر إشارياً عن صورة العمل المستأنف واللامتوقف في حركيته مع الزمن.

يقول الشاعر:[1]

وإنّي لأستَحْيِي من المَشْيِ أبتَغِي ... إلى غيرِ ذي المجْدِ المؤثَّلِ مَطْمَعا[2]
وأُكرِمُ نفسي عن أُمورٍ كثيرةٍ ... حِفاظاً، وأَنْهَى شُحَّها أنْ تَطَلَّعا
وآخُذُ للمَوْلى، إذا ضِيمَ، حَقَّهُ ... من الأَعْيطِ الآبي إذا ما تَمَنَّعا[3]
فإنْ يكُ شَابَ الرأسُ فإنّني ... أَبَيْتُ على نفسي مناقِبَ أَربَعا
فواحدةٌ: أنْ لا أَبيتَ بِغِرَّةٍ ... إذا ما سَوَامُ الحيِّ حَوْلي تَضَوَّعا[4]
وثانيةٌ: أنْ لا أَصَمِّتَ كَلْبَنَا ... إذا نزَلَ الأضيافُ حِرْصاً لِنُودَعا[5]
وثالثةٌ: أنْ لأ تُقَذَّعَ جَارَتي ... إذا كانَ جارُ القَوْمِ فيهم مُقَذَّعا[6]
ورابعةٌ: أنْ لا أُحجِّلَ قِدْرَنا ... على لَحْمِها حينَ الشِّتاءِ لِنَشْبَعا[7]

---

(1) الأصمعيات، ص ص 63- 64
(2) المؤثل: القديم المؤصل.
(3) ضيم: انتقص حقه. الأعيط: الأبي المتمنع.
(4) الغرة: الغفلة. السوام: الإبل السائمة. تضوع: تفرّق.
(5) لنودع: لنترك.
(6) تقذع: من القذع، وهو الرمي بالفحش وسوء القول.
(7) لا أحجل: أي لا أسترها وأجعلها في حجلة، وهي بيت للعروس يزين بالثياب والأسرّة والستور.

وإنّي لأُعْـــدِي الخيـــلَ تُقـــدَعُ بالقَنَـــا حِفاظـــاً عـــلى المَـــوْلى الحَريـــدِ ليُمْنَعـــا[1]

تجلي هذه الأبيات أسطورة «الأنا» التي تعمل بدأب من أجل موضعة الفعل الإنساني مكان الحدث الزماني المتغير، إذ تنفتح هذه الحكاية / الأسطورة بمؤكد نفسي يعلي من قيمة العمل في عالم الذات، مثلما تنغلق هاته الحكاية بالمؤكد نفسه، لتبلغ حركة الذات في هذا الوجود حدّ التناهي أو التماهي «البداية: وإنّي لأستَحْيِ... النهاية: وإنّي لأُعْدِي.. ». ولذلك يبدو «من الممكن تعريف «الأنا» بأنها الوحدة الدائمة التي تكمن وراء كل تغيّر، والمركز الذي يتجاوز الزمن، وأنها الشيء الذي لا يمكن تعريفه إلا بحدود نفسه الخاصة.. ، كما أن ماهية هذه «الأنا» تحدد نفسها من الداخل حينما تتجاوب تجاوباً فعالاً مع كل المؤثرات الخارجية». [2]

يأتي تكرار «الواو» – «الواو القاصة» شاهداً على كثافة عمل الذات بغية التحرر من تداعيات الزمن الماضوي. ويؤكد هذا التكرار أن الزمن الآني الذي يستحدثه الشاعر هو زمن مفعم بالقوة والنشاط، إذ يشمل واقع هذه الذات حاضراً ومستقبلاً عبر تكرار الأفعال المضارعة «وإني لأستحي، وأكرم نفسي.. ، وأنهى شحها.. ، وآخذ للمولى.. ، فإنني أبيت.. ، أن لا أبيت.. أن لا أصمت.. ، أن لا تقذع جارتي.. ، لا أحجل قدرنا..».

ولا شك في أن تنامي حركة الأفعال المضارعة وتواليها يبشر بميلاد ذات جديدة مقاومة تنبعث من ركام الزمنية القاهرة، محاولة بذلك تحقيق حلمها ببناء زمنية تتصف بالشباب والحيوية.

والذات الباحثة عن المجد «أبتَغِي إلى غير ذي المجْدِ المؤثَّلِ مَطْمَعا» تتضاد في فهمها لفكرة المجد مع سلبيات الزمن، وتحولات الإنسان والمكان. فهي تحاول أن تستعيد فاعليتها، وتفرض قانونها الفكري والخلقي بالتفارق عن أحداث ماضيها البائس.

---

(1) أعدي الخيل: أحملها على العدو. تقدع: تكبح لتكف من بعض جريها. الحفاظ: المحافظة على العهد والمحاماة على الحرم ومنعها من العدو. الحريد: المنفرد المعتزل.

(2) برديائف، نيقولاي، العزلة والمجتمع، ترجمة: فؤاد كامل، مراجعة: علي أدهم، المنشورات الجامعية، طرابلس، لبنان، 1985، ص91.

وتضمر كلمات الشاعر «وإنّي لأستَحي من المَشْي.... ، وأُكرِمُ نفسي عن أُمورٍ كثيرةٍ.. » نقداً اجتماعياً حاداً، بعد أن حققت الذات ارتواءها وكمالها، لذلك النموذج الإنساني المتحول الذي خبره الشاعر في مقطع الشيب. فهو يريد أن ينمذج ذاته بوصفها مثلاً للرفض واللاتحول، أي أنها ذات مضادة لذلك النموذج الإنساني السالب/ إخوان الصفاء، الذي رضخ للهيمنة الزمنية، ولم يحفظ كرامته بسبب طمعه وتآمره ضد الإنسان المثال/ الشاعر.

إن فكرة « المجْدِ المؤثَّلِ» يجب أن تكون غاية إنسانية نبيلة، ومؤسسة على قيمة الخلق، والثبات على المبدأ لا التحول عنه، وإلا كان المجد بناءً زائفاً، وأداة غير مشروعة تصنع التشتت والتخبط اللاواعي واللامسؤول في إطار علاقة الإنسان بالإنسان «إلى كل أحوى في المقامة أفرعا».

كما أن تكريس ثقافة الطمع في الحياة الإنسانية، كما يقول الشاعر، ينبني عليه غياب للقيم السامية في المجتمع، وولادة لفكرة الطبقية أو التعالي الطبقي، والظلم الإنساني:

وآخُـــذُ للمَـــوْلى، إذا ضِـــيمَ، حقّـــهُ مـــن الأَعْـــيطِ الآبي إذا مـــا تَمَنَّعـــا

يصور هذا البيت في ضوء جدليته الضدية المولى/ الأعيط المآل الذي تؤول إليه العلاقة الإنسانية عندما يختل توازن القيم، وتصبح المصلحة الفردية مغلّبة على مصلحة المجموع، بما يمهد لنشوء صراع إنساني تغيب فيه الحقوق، ويضطهد فيه الإنسان، وتسود بفعله قوانين الظلم والاستبداد «من الأَعْيطِ الآبي إذا ما تَمَنَّعا». وهذا المعنى المتحصل يؤكد كما يرى الشاعر، قانون الطبقية الذي يرفضه الشاعر رفضاً قاطعاً، ويتخذ من ذاته بطلاً فادياً أو مخلصاً لإلغاء هذا المفهوم، وما يرسخه من قيم سالبة تسيء إلى نظام القبيلة/ المجتمع، وتعزز ثقافة الاستحواذ في إطار جدلية الفوقي والدوني «وآخُذُ للمَوْلى، إذا ضِيمَ، حقّهُ.. ».

والشاعر إذ ينتهج هذه السياسة في إنصاف المظلوم أو الانتصار له، فإنه يعلن براءته من هذا النموذج الإنساني السلبي الذي يضحي أداة طيّعة للزمن، فيؤازر الزمن ضد أخيه الإنسان، فهو نموذج لا يختلف في ظلمه وانتهاكه لحق الإنسان وكرامته عن ذلك النموذج الذي كان حاضراً في مقطع الشيب، ومشاركاً في تفكك رابطة الأخوة الإنسانية.

ويفعّل الشاعر أيضاً منطق القوة الجبرية « وآخُذُ للمَوْلى» في بحثه عن العدل الإنساني، وإلغاء التراتب الطبقي «المولى/ الآبي» بوصفه سبيلاً ناجعاً أثناء مواجهة سلطة الزمن، وكأن القوة في ثقافته لا تجابه إلا بقوة تساويها أو تفوقها، لكي يتحقق التوازن أو الحق «إذا ضيم حقّه» في الحياة.

وينطلق الشاعر مرة أخرى من فكرة الشيب بوصفها إشكالية مؤرقة ومعقدة استغرقت وجوده الزماني والمكاني، ليؤكد أن الإرادة الإنسانية الحرة تتصادم في سيروراتها الفكرية مع عبثية الزمن، وهذا ما حدا بالشاعر إلى توليد ثقافة العمل، رفضاً منه لمسارات التحول والانكسار. يقول الشاعر:[1]

فـإنْ يـكُ شَـابَ الـرأسُ فـإنّني ... أبيـتُ عـلى نفـسي مناقِـبَ أَربَعَـا
فواحـدةٌ: أنْ لا أبيـتَ بغـرَّةٍ ... إذا مـا سَـوَامُ الحـيِّ حَـوْلي تَضَـوَّعا
وثانيـةٌ: أنْ لا أَصَـمِّتُ كَلْبَنَـا ... إذا نـزلَ الأضـيافُ حِرْصـاً لِنُودَعـا
وثالثـةٌ: أنْ لأ تُقَـذَّعَ جَـارَتي ... إذا كـانَ جـارُ القَـوْمِ فـيهم مُقَـذَّعا
ورابعـةٌ: أنْ لا أُحجَّـلَ قِـدْرَنا ... عـلى لَحْمِهـا حـينَ الشِّـتاءِ لِنَشْـبَعا
وإنّي لأُعْـدِي الخيـلَ تُقـدَعُ بالقَنَـا ... حِفاظـاً عـلى المَـوْلى الحَريـدِ ليُمْنَعـا

يتحول الشيب عند مالك بن حريم الهمداني إلى كينونة طارئة، ومظهر خارجي لا يمكن له قتل إرادة الذات أو الحد من حركيتها المؤثرة « فإنْ يكُ شَابَ الرأسُ فإنّني.. ».

فهذا الشيب / الفاعل الزمني ولد من الضعف قوة، ومن الجزع «جزعت.. » الذي تمظهر في بداية النص رفضاً يجلي صورة البطل «الفينيق»، وهو ينبعث من ركام الزمن المشؤوم ليصنع زمنه الوجودي بمناقبه الإنسانية النبيلة التي تؤسس لفكرة القبيلة الفاضلة / المجتمع الفاضل.

---

(1) الأصمعيات، ص64.

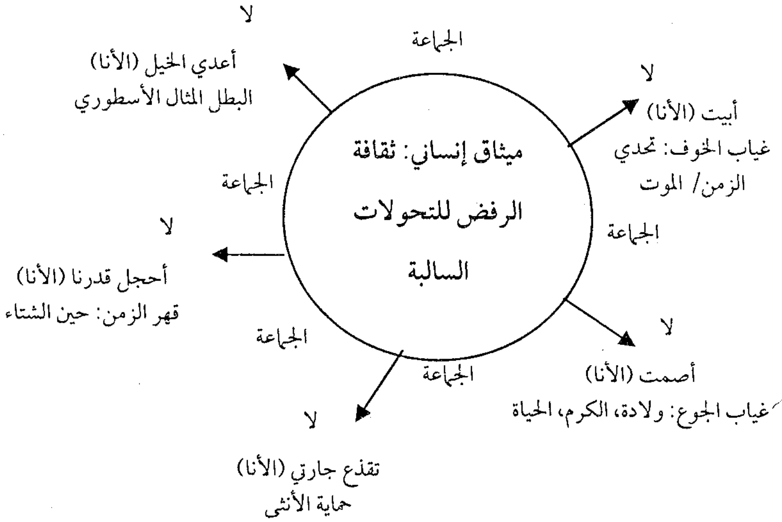
ولا غرو في أن ثقافة الإباء « أبيتُ على نفسي... » ما هي إلا حركة واعية من قبل الشاعر لخلق مجتمع الفضيلة؛ أي أن قيمة الخلق، في رؤية الشاعر، لا تكون حقيقة واقعة إلا برفض النسقية السالبة سواء أكانت زمنية أم إنسانية، والرفض يتطلب بطبيعة الحال، إدراكاً من لدن الذات المقاومة / الرافضة لتماهيات هذه الأنساق وطروحاتها.

ومن الواضح أسلوبياً أن الشاعر أخذ على عاتقه مهمة الشروع بتأسيس مبادئ إنسانية ملائمة تعتمد في حضورها على ثقافة الرفض التي تبدو واضحة ومكثفة في هذه الأبيات، إذ تكررت صيغة الرفض النافي أربع مرات «لا أبيت بفكرة.. لا أصمت كلبنا..، لا تقذع جارتي.. ، لا أحجل قدرنا.. ».

ويصف الشاعر هذه الثقافة الرافضة بأنها «مناقب» إنسانية رفيعة تجذر في الوعي صورة الإنسان العامل، وصورة الحلم بالمجتمع الأخلاقي الذي يتوق الشاعر إلى بنائه، وهذا يعني أن الشاعر الجاهلي «لم يكن يعي المكان والزمان إلا بوصفهما تجسيداً للتغير، فقد كان التغير هو السياق الانفعالي والفكري لرؤيا الشاعر الجاهلي للوجود، وكانت الاستجابة الأساسية لهذا التغير هي محاولة ابتعاث رموز الثبات والديمومة، محاولة تأكيد الثابت والمستمر والمطلق في خضم الهشاشة والتقطع الطاغي والنسبي، ولم يكن ثمة من عناصر ثبات واستمرارية في وجوده سوى القيم والعالم المادي الطبيعي».[1]

وإذا ما تفحصنا المعاني العميقة التي تنتجها هذه المناقب، فإننا نلحظ تمحورها بشكل لافت حول مركزية الإنسان، ومحاولة حمايته أو تحصينه، وفقاً لثقافة التعاويذ «تكرار الواو: وثانية.. وثالثة..، ورابعة..، وإني لأعدي..» حتى لا يكون ضحية خاضعة للتحولات الزمنية. فالذات الشاعرة تتحرك هنا بفاعلية لتنقذ المجموع/ المجتمع بعناصره الذكورية والأنثوية «الحي، الأضياف، جار القوم.. » لا تقذع جارتي، لا أحجل قدرنا.. ، حفاظاً على المولى الحريد»، ولتشكل ميثاقاً أخلاقياً يعلي قيمة الحياة ويلغي مفاهيم التسلط والقهر والموت والانهزام:

(1) أبو ديب، كمال، الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، البنية والرؤيا، ص325.



ويشكل تعداد المناقب رقمياً في هذا النص «فواحدة... ، وثانية.. ، وثالثة... ، ورابعة... » إشارة دالة على قصدية الشاعر في تشكيل بناء تراتبي هرمي منظم للذات والمجتمع العالم على حد سواء؛ لكي يخرج من نطاق المفعولية إلى حيز الفاعلية على المستوى الآني.

فالشاعر حينما يلجأ إلى ذكر هذه المآثر، ومن ثم التمسك بها بوصفها تعاويذ ثقافية تنقذ الذات الإنسانية من أغلال الزمن وسطوته، فإنه يسعى بوعي إلى إلغاء حركية الزمن، وديمومة أحداثه ومصائبه، فهو مثلاً لم يشرع في هذه الأبيات وكذلك في بداية النص/ مقطع الشيب بذكر مصائب الزمن/ مثالبه، أي أنه لم يؤطرها رقمياً أو زمنياً ليؤكد أن الحدث الزمني السالب والمتحول يجسد فكرة اللانظام التي تدمر بدورها معالم الحياة وبهجتها.

ومن ناحية أخرى، فإن الحركية المضادة التي أضحى الشاعر ينتهجها في تعامله مع الزمن تؤكد أن الفعل البطولي، في ثقافة الإنسان الجاهلي، يرفض أن تكون المثلبة «فإن يك شاب الرأس مني... » عدداً أو حضوراً في الحياة، بل إن هذا الفعل يمتلك طاقة وقدرة على خلق أمجاد/ مناقب لا متناهية من أجل طمس أية نسقية زمنية تهدد وجود الإنسان.

ب- فاعلية العمل الجمعي

وأما الفاعلية الثانية في إطار مقطع التعاويذ المضادة، فهي فاعلية العمل الجمعي وتتجلى في قول الشاعر:[1]

ونحنُ جَلَبْنَا الخيلَ مِن سَرْوِ حِمْيَرٍ ... إلى أنْ وَطِئْنَا أَرْضَ خَثْعَمَ أَجْمَعَا[2]
فَمَنْ يَأْتِنَا أو يعْتَرِضْ بَسبِيلِنا ... يَجِدْ أثَراً دَعْساً وَسَخْلاً مُوَضَّعَا[3]
وَيَلْقَ سَقيطاً مِنْ نِعَالٍ كثيرةٍ ... إذا خَدَمُ الأَوْسَاغِ يوماً تَقَطَّعَا[4]
إذا ما بَعيرٌ قَامَ عُلِّقَ رَحْلُهُ ... وَإِنْ هو أَبْقَى أَلْحُمُوهُ مُقَطَّعَا
نُريدُ بنِي الخَيْفَانِ، إنَّ دِمَاءَهَمْ ... شِفَاءٌ، ومَا وَالى زُبَيْدٌ وَجَمَّعَا[5]
يَقُودُ بأَرْسَانِ الجيادِ سَرَاتُنا ... لِيَنْقِمْنَ وِتْراً أو لِيدْفَعْنَ مَدْفَعَا[6]
تَرى المُهْرَةَ الرَّوْعَاءَ تَنْفُضُ رَأْسَهَا ... كَلالاً وَأَيْناً والكُمَيْتَ المُقَزَّعَا[7]
وَنَخْلَعُ نَعْلَ العَبْدِ مِنْ سُوْءِ قَوْدِهِ ... لِكَيْما يكونَ العبدُ للسَّهل أَضْرَعَا[8]
وَقَدْ وَعَدُوهُ عُقْبَةً فمشَى لَهَا ... فَما نَالها حتى رَأَى الصَّبْحَ أَدْرَعَا[9]
وَأَوْسَعْنَ عَقْبَيْهِ دِمَاءً فأَصْبَحَتْ ... أَصَابعُ رِجْلَيْهِ رَواعِفَ دُمَّعَا

---

(1) الأصمعيات، ص ص 64- 66.

(2) سرو حمير: بلادها باليمن.

(3) دعساً: الطريق الدعس الذي دعسته القوائم وكثرت فيه الآثار. السخل: جمع سخلة، يريد أولاد الإبل، والخيل. الموضع: المتفرق.

(4) السقيط: ما يسقط، واستعمله في نعال الإبل. الخدم: جمع «خدمة» وهي السير الغليظ المحكم.

(5) بنو الخيفان: قبيلة. شفاء: أي تشفي من الكلب. زبيد: قبيلة يمنية.

(6) أرسان: جمع رسن، وهو الحبل الذي يقاد به الفرس أو غيره. السراة: الأشراف. الوتر: الثأر.

(7) الفرس الروعاء: التي كأن بها فزعاً من ذكائها وخفة روحها. الكلال والأين: الإعياء. الكميت من الخيل: ما لونه بين السواد والحمرة. المقزع: الشديد الخلق والأسر، أو السريع الخفيف.

(8) أضرع: أدنى وأميل.

(9) العقبة: النوبة في الركوب. الأدرع: ما فيه بياض وسواد.

طَلَعْـــنَ هِضَـــابَاً ثُـــمَّ عَـــالَيْنَ قُنَّـــةً وجَـــاوَزْنَ خَيْفَـــاً ثُـــمَّ أَسْـــهَلنَ بَلْقَعَـــا[1]
وَتَهْـــدي بِيَ الخَيْـــلَ المغـــيرةَ نَهْـــدَةٌ إذا ضَـــبَرَتْ صَـــابَتْ قَوائِمُهَـــا مَعَـــاً[2]
إذا وقَعَـــتْ إحْـــدى يَـــدَيْها بِثَـــبْرَةٍ تجـــاوبَ أثنـــاءُ الـــثلاثِ بَدَعْـــدَعَا[3]
فَأَصْـــبَحْنَ لم يَـــتْرُكْنَ وِتَـــراً عَلِمْنَـــهُ لِهَمْـــدانَ في سَـــعْد وأَصْـــبَحْنَ طُلَّعَـــا
مُقَرَّبَـــــةٌ أَدْنَيْتُهـــــا واقْتَلَيْتُهـــــا لتشْـــهَد غُـــنْماً أَو لِتَـــدْفَعَ مَـــدْفَعَا[4]
تَشَـــكَّيْنِ مـــنْ أعْضَـــادِها حـــينَ مَشْـــيِها أَمِ القَـــضُّ مـــن تَحْـــتِ الـــدَّوابِرِ أَوْجَعَـــا[5]

تنفتح هذه الأبيات على ثلاثة عوالم تبدو، لأول وهلة، مجزأة لا وشيجة بينها، وهذه العوالم هي: عالم النحن/ القبيلة، وعالم الفرد، وعالم الخيل. بيد أن القراءة الفاحصة لإشاريات هذه العوالم، تكشف أنها متصلة ومتآزرة في شبكة علاقاتها الدلالية والمفهومية، إذ تنزع هذه العوالم في حركتها الدائبة واللامتناهية إلى تأكيد معنى المركزية الإنسانية بوصفها ضرورة وجود وقانون حياة وبقاء.

وتتكرر الواو الاستئنافية القاصة في هذه الأبيات لتكون مجزأة نصية أو عتبة نصية تشي بفاعلية القص أو الحكاية في أسطره الموضوع. فالجماعة توظف قدرتها الفكرية والجسدية على صعيد المكان والزمان لتكون واقعاً جديداً وحضوراً فاعلاً يعتمد لغة العنف في التعامل مع الأضداد، من أجل حماية كينونة هذا الوجود النحني «ونحن جلبنا الخيل من سرو وحمير..».

---

(1) القنة: أعلى الجبل. عالينها: صعدنها وعلونها. الخيف: ما ارتفع من مجرى السيل وانحدر عن غلظ الجبل. أسهلن: نزلن. البلقع: الأرض القفر.
(2) تهدي الخيل: تتقدمها. النهدة: المرتفعة الخلق. ضبرت: جمعت قوائمها ووثبت.
(3) الثبرة: الهوة. أثناء الثلاث: معاطفها. دعدع: كلمة يدعى بها للعاثر في معنى: قم وانتعش واسلم.
(4) المقربة: المؤثرة المكرمة. اقتليتها: اتخذتها.
(5) القض: الحصى.

ويبدو أن الشاعر بات قانعاً بحيوية مبدأ المفاجأة أو المبادرة لكسر الحدة الزمنية، وتعالي أدواتها الإنسانية السالبة، «وطئنا أرض خثعم أجمعا»؛ لأن الانتظار في ثقافته يغدو مؤشراً على الخنوع والاستسلام أو تأسيس منطق الجزع كما تجلى في بداية النص.

وثقافة العمل المفاجئ في دائرة الصراع، كما يرى الشاعر، هي التي تصنع سلطة النحن/ القبيلة التي تلغي مؤامرات الآخر القهري «الإنسان، والزمان»، وتكسر حركيته المهددة للذات والمجموع.

ويضحي صوت هذه النحن/ القبيلة ويضحي صوتاً سلطوياً ينمحي إزاءه أي فعل مضاد، إذ تصبح تهديدات هذا الصوت «فمن يأتنا أو يعترض بسبيلنا... » لعنة ينعدم بفعلها وجود الآخر «يجد أثراً دعساً وسخلاً موضعا... ، ويلق سقيطاً من نعال كثيرة...».

وتتوالى الأفعال الدالة على سلطة الحضور الجمعي في هذه الأبيات، مما يمنح الجماعة، القبيلة مركزية مؤثرة، ومشروعية حقيقية في ثورتها على الإنسان السلبي «خثعم، بنو الخيفان»؛ إذ تؤكد دلالة هذه الأفعال المنسجمة مع واقع الفعل النحني صورة الحياة التي يعج بها عالم الجماعة/ القبيلة «جلبنا... وطئنا، يأتنا..، سبيلنا..، نريد...، سراتنا...، ونخلع..».

وتشير هذه الأفعال كذلك إلى علاقة إنسانية حميمة بين الإنسان والإنسان، وتتنافى، والحال هذه، مع تلك العلاقة الإنسانية المتشرذمة التي أفسدها الزمن في مقطع الشيب. وقد نجم عن هذا التماهي الإنساني في ظل نظام القبيلة إرادة جمعية في تجاوز خطر الآخر «ثقافة الخوف» التي أرقت الشاعر، وهو ما يمكن أن يلمح في هذه الدلالةالتي ينطوي عليها الاسم المضاد «بنو الخيفان: الخوف». وبناء على هذا التصور «تصبح البنية المتراصة التي يتوحد فيها الفرد بالقبيلة حالة من التوازن المطلق والتناغم المطلق، وتمتلك هذه الحالة القدرة على الانتصاب في وجه التفتت والتوتر والاندثار، أي على إلغاء الزمنية».[1]

(1) أبو أديب، كمال، الرؤى المقنعة، (مرجع سابق)، ص 458.

وتكشف القراءة الأسلوبية لهذه الأبيات أن عمل المجموع يستغرق في حراكه نحو تغيير الواقع فضاءات الزمان والمكان، فهو عمل إنساني يتسامى على الزمن ويغيّب خطيّته وفاعليته النسقية بهذا الفعل أو العمل الشمولي «من سرو حمير.. إلى أن وطئنا.. ، يجد.. هو، يلق.. هو.. إن دماءهم.. ، ضمير الغائب = الموت وغياب الآخر».

ويخيم هاجس الخلاص من الضد الجمعي «خثعم، بنو الخيفان، زبيد» على فكر القبيلة الهمدانية، إذ يضحي هذا الهاجس فعلاً تدميرياً ملحاً ولازماً من أجل حياة المجموع. فالتخلص من الآخر السلبي هو في حقيقته حركة واعية للقضاء على رتابة الزمن، وتطهير العالم الإنساني من أحداثه وفجائعه، التي تكرس مقولة الفقد التي فرضت هيمنتها وسلطتها في مقطع الشيب.

ويصبح الحدث التدميري الذي تتبناه القبيلة ضد آخرها/ عدوها باعثاً للحياة كما يشير الشاعر:

نريــــد بنـــي الخيفـــان، إن دمـــاءهم   شـــفاء، ومـــا والى زبيـــد وجمعـــا

فالموت - موت الآخر يولد الحياة في نظر الشاعر، أي أن رحلة البحث عن فناء الخصم تغدو سلوكاً إنسانياً محبباً وقيمياً إذا ما كان الهدف منه تجديد الحياة وحمايتها من أدوات الشر ومفردات القهر.

وتتحول ثقافة الدم أو الحدث الدموي «إن دماءهم» إلى شعيرة طقسية تختزل الفكر الأسطوري الجاهلي في إشارته إلى أن دماء الملوك تشفي من داء الكلب[1]، ولتشير في الآن نفسه إلى أن الداء/ الشيب الذي أصاب الشاعر، وأسهم في تفكك العلاقة

---

(1) كانت العرب تعتقد أن دم الرئيس يشفي من عضّة الكلب (الكَلِب). قال الشاعر:

بنــــاة مكـــــارم وأُســــــاةُ جـــــرحٍ   دمـــــاؤهم مـــــن الكلــــب الشـــــفاء

وينظر حول هذا المعتقد: الألوسي، محمود شكري، بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، الجزء الثاني، عني بشرحه وتصحيحه وضبطه: محمد بهجة الأثري، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ت)، ص319.

الإنسانية «إخوان الصفا، وسلمى» يحتاج إلى ثورة تطهيرية انتقامية تقتل صور الماضي وتجلياته الفقدية، وتحرر الإنسان من ربقة الخوف والاضطهاد.

ويتماهى عالم الخيل في هذه الأبيات في تشكيله الدلالي مع عالم الجماعة، بوصفه قناعاً لخيال القبيلة وفكرها «الخيل - الخيال - الحلم»، وكذلك حلمها بالانعتاق من تجربة الفقد، وبوصفه أيضاً ممكناً ثقافياً يعلن ثورة الجماعة، وإرادتها بتجاوز سلطة الزمن لتأسيس عالم إنساني يخضع الزمن لقانونه وسلطته.

وتبدو الخيل/ قناع الشاعر - القبيلة في هذه الأبيات متسامية في مهمتها وفعلها الخارق للزمن؛ فهي تتسم بالمهارة والقوة «ترى المهرة الروعاء...» وكأن الشاعر/ المجموع يرى أن إنجاز رحلة المقاومة ضد الزمن يجب أن تركز في جوهرها على خاصية السرعة المستعارة من قانون الزمنية نفسه، وهذه الفكرة نلمح فاعليتها بوضوح عبر هذا البناء المنسجم والمتكامل الذي يقوم به الشاعر.

وتتماهى خاصية السرعة في عالم الخيل/ المهرة مع صفة أخرى يؤكدها الشاعر في عالمه الثقافي العامل، وهي صفة الجمال في هذا العالم «ترى المهرة الروعاء تنفض رأسها.. ، والكميت المقزعا..»، إذ إن الفعل الجميل إذا ما اقترن بالأداء الناجز لصالح المجموع الإنساني دون زيف أو تآمر، فإنه يجعل من العمل قيمة تعزز مركزية المسار الجميل في الوجود الإنساني، حيث يصبح ناتج هذا العمل الجميل مرتبطاً بالرؤية الواضحة «ترى المهرة...» التي تدحض بجلائها مآلات التوتر وعالم الزيف المعاينة في مقطع الشيب، والتي ما زال صوت النص الشعري متوجساً منها بطريقة لا واعية «المهرة الروعاء: الروع: الخوف» وبالتالي تتحول المهرة/ القناع إلى كائن أسطوري يتجاوز الهم الآني بما يحويه من فضاءات ممتدة في مفاهيم الجزع والألم والتوتر «تنفض رأسها كلالاً وأيناً.. »، فيغدو التعب مولداً للقوة والإرادة في متابعة التحدي للزمن، مثلما يجب أن يتحول الشيب، في رؤية الشاعر إلى محفز لفكرة العمل التي تحيي بدورها تألق الذات وصورتها السلطوية في زمن الشباب، والتي تضفي على العالم المستحدث لوناً جميلاً «والكميت المقزعا»، منافياً ومضاداً لتلك اللونية المفزعة التي تمظهرت في صورة الشيب.

ويندغم القناع مع صانعه/ الشاعر - المجموع بصورة دالة وموحية كما يظهر في قول الشاعر:

يقـــود بأرســـان الجيـــاد سراتنـــا ... ليـــنقمن وتـــراً أو ليـــدفعن مـــدفعا

وهذا التناغم يجسد ثقة الذات/ النحن بأدواتها الثقافية وقدرتها على ترجمة الحلم السامي إلى واقع متعين. فالخيل مثلاً، أداة ثقافية نخبوية منتجة «الجياد: الجود وطاقة الفعل»، وهي في هذه السمة تتماهى مع صورة صاحبها/ مالكها «سراتنا: النخبة والشرف»، مثلما تتوحد معه رؤية ومساراً بغية الثأر للإنسان المسلوب والمستعبد بفعل التحولات الزمنية، ومن ثم حماية هذا الإنسان وتحصينه، وفقاً لثقافة التعاويذ، ضد الانكسارات والإحباطات الزمنية، «لينقمن وتراً أو ليدفعن مدفعاً».

وينطرح في ضوء حديث الشاعر عن صورة المعية الإنسانية، ومظهر التماهي الروحي والنفسي بين أفراد عالمه الجديد سؤال جوهري وإشكالي في الوقت نفسه؛ فإذا كان الشاعر يرفض منطق الاستعباد وفكرة الطبقية كما جابهها في عدد من الأبيات السابقة، لماذا نراه الآن يرهق العبد/ النموذج الإنساني المهمش في سياسة الخيل؟ وهذا ما يبدو لأول وهلة في قول الشاعر:

وَنَخْلَـعُ نَعْـلَ العَبْـدِ مِـنْ سُـوْءِ قَـوْدِهِ ... لِكَـيْما يكـونَ العبـدُ للسَّـهل أَضْرَعَـا

وَقَـدْ وَعَـدُوهُ عُقْبَـةً فمشَـى لَهـا ... فـما نَالهـا حتـى رَأى الصَّـبْحَ أَدْرَعَـا

وَأَوْسَـعْنَ عَقْبَيْـه دِمـاءً فأَصْـبَحَتْ ... أَصـابعُ رِجْلَيْـهِ رَواعِـفَ دُمَّعـا

طَلَعْـنَ هِضَـاباً ثُـمَّ عَـالَيْنَ قُنَّـةً ... وجَـاوَزْنَ خَيْفَـاً ثُـمَّ أَسْـهَلنَ بَلْقَعَـا

يمكن فهم فكرة العبودية «ونخلع نعل العبد» في هذه الأبيات ضمن السياق الكلي للنص، وما طرحه الشاعر في بنية النص من مفاهيم وأفكار تتعارض بمجملها مع الزمن. فالعلاقة بين السيد/ المسود - العبد لا تقوم على مبدأ التعالي الإنساني الذي نبذه الشاعر سالفاً، وإنما هي علاقة جديدة أو تصحيح للمفاهيم كما يشي مسكوت الأبيات.

إن الإعداد لثقافة التجاوز والخلاص من محنة الفقد/ الزمنية الطارئة يستدعي تضافراً للجهد الإنساني او العوالم الإنسانية المختلفة «السيد/ العبد - القبيلة/ الخيل» الأداة الثقافية للتجاوز، ومن ثم تقديم التضحية والدم الجسدي «وأوسعن عقبيه دماء...، فأصبحت أصابع رجليه رواعف دمّعا..» قرباناً من أجل تحقيق فكرة الخلاص «طلعن هضاباً..، وجاوزن خيفاً ثم أسهلن بلقعا»، لأن العمل الصعب يولد سهولة العيش كما يرى الشاعر.

وبناءً على هذا فإن التضحية الإنسانية هي السبيل الوحيد، كما تشي الأبيات في بناء العالم الإنساني الجميل، وتأسيس التحولات الإيجابية فيه «لكيما يكون العبد للسهل أضرعا». وفي ظل هذا التصور، فإن العبودية الحقيقية في رؤية الشاعر لا تتحصل في علاقة الإنسان بالإنسان: السيد/ العبد، وإنما تتمثل في علاقة الإنسان بالزمن، ولاسيما عندما يضحي الإنسان عبداً في إطار سلطة الزمن السلبي.

وأما عالم الذات، فإنه لا يختلف في مسيرته الجامحة بغية تغيير الواقع عن دائرة عالمي الجماعة والخيل، يقول الشاعر:[1]

وَتَهْدي بِيَ الخَيْلَ المغيرةَ نَهْدَةٌ ... إذا ضَبَرَتْ صَابَتْ قَوائِمُهَا مَعَاً
إذا وقَعَتْ إحْدى يَدَيْها بِثَبْرَةٍ ... تجاوبَ أثناءُ الثلاثِ بَدَعْدَعَا
فَأَصْبَحْنَ لم يَتْرُكْنَ وَتَراً عَلِمْنَهُ ... لِهَمْدانَ فِي سَعْد وأَصْبَحْنَ طُلَّعَا
مُقَرَّبَةٌ أَذْنَيْتُهَا وافْتَلَيْتُهَا ... لتشْهَد غُنْماً أو لِتَدْفَعَ مَدْفَعَا
تَشَكَّيْنِ من أعْضَادِها حين مَشْيِها ... أَمِ القَضُّ من تَحْتِ الدَّوابِرِ أَوْجَعَا

تبدو رحلة الشاعر في إثبات وجود الذات وإنقاذها من حدث الفقد محفوفة بالخطر والمشقة «إذا ضبرت صابت قوائمها معا.. ، إذا وقعت إحدى يديها بثبرة.. ، تشكين من أعضادها حين مشيها..» ولكن هذا الخطر أو الإعياء الذي يصيب الشاعر/ القناع ما هو إلا عامل زمني قهري يحول بين الشاعر وإتمام رحلة الخلاص، ولذلك نلحظ ثقافة

---

(1) الأصمعيات، ص66.

المقاومة تبرز صورة للذات الرافضة للعذاب والمشقة، بحيث يتحول الألم إلى لذة وحدث جميل من أجل تحقق الهداية «وتهدي بي الخيل...»، أملاً في استعادة ما سلبه الزمن من الإنسان «لم يتركن وتراً علمنه.. ، لتشهد غنماً أو لتدفع مدفعا...».

وهكذا تصبح الخيل/ القناع نموذجاً متفرداً في العمل يستعيذ به الشاعر من عثار الزمن، إذ يبلغ هذا التفرد حدّ الاصطفاء عند الشاعر نظراً لإدراكه قيمة المنجز البطولي الذي أكد معنى الانتصار على الزمن «مقرّبة أدينتها وافتليتها... »

لقد شكّل البناء العلائقي بين العوالم الثلاثة «الجماعة، والذات، والخيل» وظيفة دلالية هاجسها إعادة تشكيل العالم الإنساني بعد لحظة الصراع مع الزمن، ومن ثم الانطلاق بفعل ثقافة المحو والتطهير إلى مجاوزة الفقد، ومعالم الموت، «لينقمن وتراً.. ، فأصبحن لم يتركن وتراً... ، والتحول من زمن وجودي آني ومستقبلي مشرق «وأصبحن طلعا».

ولذلك، فإن سياسة الفعل المقاوم لأنساق الزمن، أسهمت في تأسيس وعي إنساني يدرك ضرورة إيجاد البطل الفادي والقائد النموذج الذي يكون تعويذة مهمة في حماية مجد الذات والمجموع. يقول مالك بن حريم الهمداني:[1]

ومِنّـــا رَئـــيسٌ يُسْتضـــاءُ بِنُـــورِهِ ... سَـــنَاءً وحِلْـــمَاً فيـــه، فاجتَمعَـــا مَعَـــا
وســـارَعَ أقـــوامٌ لمجـــدٍ فقَصَّـــرُوا ... وَقَارَبَهـــا زيـــدُ بـــنُ قَـــيْسٍ فَأَسْرَعـــا
ولا يَسْـــأَلُ الضَّـــيْفُ الغَريـــبُ إذا شَـــتَا ... بِـما زَخَـرَتْ قـدري لـهُ حِـيْنَ ودَّعـا[2]
فـــإنْ يَـــكُ غَثَّـــاً أَو سَـــمِيناً فـــإنني ... ســـأجْعَلُ عَيْنَيـــهِ لِنفْسِـــهِ مَقْنَعَـــا
إذا حـــلَّ قَـــوْمي كُنْـــتُ أَوْسَـــطَ دَارهـــم ... ولا أَبْتَغِـــي عنـــدَ الثَّنِيَّـــةِ مَطْلَعـــا

تنفتح نهاية القصيدة على ما بدأت به وبصورة مضادة في إطار إشكالية الزمن. فالقصيدة كما نلحظ تنتقل من النقيض إلى النقيض، إذ يصبح الزمن شاهداً على حركة

(1) الأصمعيات، ص66- 67.

(2) شتا: أجدب في الشتاء. زخرت: جاشت.

الإنسان وتابعاً له، بعد أن كان مؤرقاً ومنذراً بالموت، فينتقل النص من السكونية المخيفة إلى الحركية التي تضج بأسباب الحياة.

وتبدو هذه الحركية المؤثرة مجلوة في صورة الانتشاء التي تغمر الذات/ الشاعر في أبيات الفخر هذه.

فالنموذج الإنساني العامل هو الذي يصنع الحياة في نهاية المطاف، حيث يولد النور والضياء من العدم «ومنا رئيس يستضاء به.. » ليغدو بؤرة كونية، ومركزاً وجودياً يحكم العالم أو ينير العالم كما في لغة الشاعر، بقيمة الخلق «سناء وحلماً». فالضياء الذي يحدثه النموذج الإنساني / المعرفة / زيد بن قيس يفعل بوصفه وظيفة خلقية تشعر الإنسان بمسؤوليته تجاه طمس النسق الزمني المعتاد، وما أشاعه في زمن الشاعر من تحولات قوضت العلاقة الإنسانية، وهددت المصير الإنساني بالموت، فأصبح النور ظلاماً، والشباب شيباً.

ويتفوق النموذج المثال/ زيد بن قيس على أقرانه في سيادة العالم وصناعة مجده؛ لأن مقياس السبق في تحقيق المكانة السامية يحتاج إلى ذات إنسانية تعي واجباتها تجاه المجموع، وذلك بصون هذا المجموع من تقلبات الزمن وتحولاته، وهذا المعنى يؤكده تكرار «الواو» القاصة المرتبطة بفلسفة التعاويذ في هذا النص تحديداً «ومنا رئيس... ، وسارع أقوام... ، ولا يسأل الضيف الغريب... ، ولا أبتغي عند الثنية مطمعاً».

وما من شك في أن هذا النموذج الحاكم المتفرد الذي يضيء العالم بأفعاله ومناقبه الحميدة يضحي قدوة لأفراد القبيلة في صناعة المجد الأبدي، من خلال الفعل النبيل الذي يدرك قيمة الحياة ويعلي من شأنها كما هو حال الشاعر في قوله:

ولا يَسْـأَلُ الضَّـيْفُ الغَريـبُ إذا شَـتَا ... بـما زَخَـرَتْ قـدري لـهُ حِـيْنَ ودَّعـا
فـإنْ يَـكُ غَثَّـاً أَو سَـمِيناً فـإنني ... سـأجْعَلُ عَيْنَيـهِ لِنفْسِـهِ مَقْنَعَـا

إن الفعل الإنساني المضيء/ زيد بن قيس والشاعر هو الذي يدحض مفهوم الاغتراب في الحياة «ولا يسأل الضيف الغريب إذا شتا.. »؛ بل إن الإنسان الغريب الذي

يتهدده الزمن بالقحط/ الموت يجد في ثقافة الكرم تجسيداً لفكرة الفداء، وخلاصاً من المأساوية التي يمكن أن يحدثها غياب النموذج الإنساني الكريم. وهكذا فإن «التفرد لا يفيد القوة المادية: بطولة، وشجاعة، وكرماً فحسب، بل وما يعكس التميز، ويشمل الخصوصية في مجال التصور، والرؤية وما يساهم في تكوين شخصية تتكامل عناصرها، ومقوماتها، تعبيراً عن الحدود القصوى، النموذجية للإنسان الجاهلي، وما يحمله من ردود فعل تجاه هذه الحياة، وما تعرفه من تناقضات، وضغوطات ومفارقات». [1]

وقد تمكن الشاعر بفعل ثقافة التعاويذ من قلب المعادلة النسقية في ضدية الزمان والإنسان، إذ غدت مركزية الإنسان/ الحياة طاغية في نهاية النص على حساب مركزية الفقد المتحولة، كما نفهم من قانون الوسطية في قول الشاعر:

إذا حــلَّ قَــوْمي كُنْــتُ أَوْسَــطَ دَارِهــم ... ولا أَبْتَغِـــي عنـــدَ الثَّنِيَّـــةِ مَطْلَعـــا

4-3. تركيب:

لا ندحة من القول إن الواسمات الأسلوبية في بنية القصيدة الجاهلية، ولاسيما في هذا النص المنمذج، تشكل فاعلية في استكناه الدلالات والإشاريات ذات الأبعاد الثقافية والفكرية والنسقية في العقلية الجاهلية.

وقد شفّت عينية مالك بن حريم الهمداني عن شاعر جاهلي مثقف ينفعل بالجدلي والإشكالي المؤرق والمهدد لكينونته وهويته التي لا تنفصم عن معنى الوجود، ليتخذ هذا الانفعال سبباً للتفاعل وولادة الذات الرافضة للانكسار والباحثة، بدأب، عن تحقيق أسطورتها المؤثرة في عالمها الإنساني.

لقد واجه مالك بن حريم الهمداني، في هذا النص، إحباطات الواقع بتعقيداتها الزمنية والنسقية؛ إذ انطلق في مواجهة سلطة الزمن ابتداء من الذات التي استوطنها

(1) مسكين، حسن، الخطاب الشعري الجاهلي: رؤية جديدة، المركز الثقافي العربي (الدار البيضاء – بيروت)، ط1، 2005، ص ص127- 128.

الشيب/ النسق الزمني السالب، وانتهاءً بالعالم الإنساني المحيط «المحبوبة سلمى، وإخوان الصفاء، والقبيلة ممثلة بنموذجها السلطوي/ الرئيس».

وعلى الرغم من اعترافات الشاعر، بداءة، بمركزية الفقد وتجلياته الإنسانية والمكانية التي تهدد الوجود والمصير، فإنه تمكن بثقافته الواعية ومبادئه الإنسانية النبيلة من تحصين الذات والمجموع من التحولات السلبية للزمن، وجعل الإنسان العامل والمثال نموذجاً للتمركز في الحياة بفعل إضاءة العالم وتنويره بالفعل الثقافي الذي يطمس مفاهيم القهر والخوف والشر، وهذا ما يمكن أن نستخلصه من مفهوم «الرئاسة» الذي يعلنه الشاعر «ومنا رئيس يستضاء بنوره.. »، ليكون مفهوماً إحلالياً أو استبدالياً لمركزيات الفقد والإحباط والهزيمة أمام نوائب الزمن.

الخاتمة

يتحدث الناقد الثقافي فريدريك جيمسون Fredric Jameson في قراءته الفاحصة حول نقد رولان بارت Roland Barthes لقصة S/Z : Sarrasine لـ «بلزاك Balzac» عن شيفرات محورية اكتشفها بارت في عمل بلزاك.

وأبرز هاته الشيفرات، كما يشير جيمسون، : شيفرة الشخص Code of Person، وشيفرة الرمز Code of the symbol، وشيفرة المعرفة Code of the Knowledge، وشيفرة اللغز Code of Enigma، والشيفرة الثقافية The Cultural code[1].

ويشبه جيمسون الشيفرة الثقافية بالحكمة السائرة أو المكان المألوف للمعرفة بما فيه من تمثيلات، وأحداث، وأنماط حياتية بشكل عام؛ وأن هاته الشيفرة الثقافية تفصح دائماً عن التفاصيل الناجمة عن الدوافع أو البواعث النفسية[2].

وانطلاقاً من طروحات جيمسون، فقد برهنت الدراسة الآنية التي اتخذت النقد النسقي مفتاحاً لقراءة القصيدة الجاهلية، أنّ النصّ الشعري الجاهلي نصّ كوني/ إنساني منفتح على المتعدّد والمحتمل وفقاً للأبعاد الرمزية والمعرفية واللغزية والثقافية الكامنة في بنيته العميقة.

ولا شك في أن الموضوعات والموتيفات Motifs المؤسسة لبنية القصيدة الجاهلية، تضمر في نسيجها رؤى وهواجس إنسانية تعكس في جوهرها صورة الذات الإنسانية التي تواجه المشكل والجدلي بفلسفة السؤال/ الأسئلة بحثاً عن الانعتاق من الرهانات الزمانية: الطللية، والليلية، والرِّحليّة، ومن ثمّ النزوع لنقض التمركزات السلطوية والأيديولوجية المسؤولة عن تجليات الهامشي والمدنّس والهجين في الوعي الإنساني كما أظهرت هاته الدراسة.

---

(1) Jameson, Fredric, The ideologies of Theory (Essays 1971-1986), Volume 1: Situatons of Theory, University of Minnesota, 1989, p. 25 – 29.

(2) Ibid. ; p. 25 .

المراجع

أولاً: المراجع العربية

- إبراهيم، زكريا، مشكلة الإنسان، مكتبة مصر، القاهرة، (د.ت).
- إبراهيم، عبدالله، المركزية الغربية: إشكالية التكوّن والتمركز حول الذات (المطابقة والاختلاف)، المركز الثقافي العربي (بيروت، الدار البيضاء)، ط1، 1993.
- أشكروفت، بيل، وغريفيث، غاريث، وتيفن هيلين، الردّ بالكتابة: النظرية والتطبيق في آداب المستعمرات القديمة، ترجمة: شهرت العالم، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، آذار، 2006.
- الأصمعي، الأصمعيات، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، وعبد السلام هارون، دار المعارف بمصر، ط7، 1993.
- الألوسي، محمود شكري، بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، الجزء الثالث، عني بشرحه وتصحيحه وضبطه: محمد بهجة الأثري، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، (د.ت).
- إلياد، مرسيا : أسطورة العَوْد الأبدي، ترجمه عن الفرنسية: نهاد خياطة، دمشق: دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط1، 1987.
- الأنباري، أبو بكر محمد بن القاسم: شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، تحقيق وتعليق: عبد السلام محمد هارون، القاهرة: دار المعارف، ط5، 1963.
- إيجلتون، تيري، نظريّة الأدب، ترجمة: ثائر ديب، منشورات وزارة الثّقافة، دمشق، 1995.
- إيجلتون، تيري، النقد والأيديولوجية، ترجمة: فخري صالح، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2005، ص 102.

- أيزابرجر، آرثر، النقد الثقافي: تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، ترجمة: وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2003.
- إيفانكوس، خوسيه ماريا، نظريّة اللّغة الأدبية، ترجمة: حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، الفجالة، مصر، 1991.
- إيكو، أمبرتو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، (الدار البيضاء - بيروت)، ط1، 2000.
- بابا، هومي، موقع الثقافة، ترجمة: ثائر ديب، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، العدد 569، ط1، 2004.
- برانيغان، جون، السلطة وتمثيلها: قراءة تاريخانية في قصة «أثلجت» لـ «ريتشارد جيفري»، ترجمة: يوسف عليمات، نوافذ، النادي الأدبي الثقافي بجدّة، عدد 38، نوفمبر 2007.
- بردياتف، نيقولاي، العزلة والمجتمع، ترجمة: فؤاد كامل، مراجعة: علي أدهم، المنشورات الجامعية، طرابلس، لبنان، 1985.
- التبريزي، الخطيب، شرح القصائد العشر، صنعة الخطيب التبريزي، تحقيق:فخر الدين قباوة، منشورات دار الافاق الجديدة، بيروت، ط4، 1980.
- الجاحظ، الحيوان، الجزء الثاني، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، ط3، 1969.
- جاد المولى بك، محمد أحمد، البجاوي، علي محمد، أبو الفضل إبراهيم، محمد: أيام العرب في الجاهلية، بيروت: المكتبة العصرية، 1961.
- الجمحي، ابن سلاّم: طبقات فحول الشعراء، السفر الأول، قرأه وشرحه: محمود محمد شاكر، جدّة: دار المدني، 1974.
- الجهاد، هلال، جماليات الشعر العربي، دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، حزيران/ يونيو، 2007.
- جيرو، بيير، الأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، حلب، ط2، 1994.

- حاتم، عماد: أساطير اليونان، ليبيا: الدار العربية للكتاب، 1988.
- حمداوي، جميل، السميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد الخامس والعشرون، العدد الثالث، يناير/ مارس 1997.
- حمّودة، عبد العزيز، الخروج من التّيه: دراسة في سلطة النّص، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، والآداب، الكويت، عدد 298، نوفمبر 2003.
- خليف، يوسف، دراسات في الشعر الجاهلي، مكتبة غريب، الفجالة، القاهرة، 1981.
- درّاج، فيصل، الانعكاس والانعكاس الأدبي، ألف: مجلة البلاغة المقارنة، دار إلياس العصرية، القاهرة، العدد العاشر، 1990،.
- دي مان، بول، العمى والبصيرة: مقالات في بلاغة النقد المعاصر، ترجمة: سعيد الغانمي، المجلس الأعلى للثقافة - المشروع القومي للترجمة، القاهرة، عدد 189، 2000.
- أبو ديب، كمال، الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي (البنية والرؤيا)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986.
- ربابعة، موسى: تشكيل الخطاب الشعري: دراسات في الشعر الجاهلي، إربد: دار جرير للنشر والتوزيع، ط2، 2006.
- ربابعة، موسى، جماليات الأسلوب والتلقي: دراسات تطبيقية، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، إربد، ط1، 2000.
- ربابعة، موسى، قراءة النص الشعري الجاهلي، مؤسسة حمادة ودار الكندي، اربد، ط1، 1998.
- الرباعي، عبد القادر، تحولات النقد الثقافي، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2007.
- الرويلي، ميجان، والبازعي، سعد، دليل الناقد الأدبي: إضاءة لأكثر من سبعين تيّاراً ومصطلحاً نقديّاً معاصراً، المركز الثقافي العربي (الدار البيضاء، وبيروت)، ط3، 2002.

- ساردار، زيودين، فان لون، بوردين، أقدم لك: الدراسات الثقافية، ترجمة: وفاء عبد القادر، مراجعة وتقديم: إمام عبدالفتاح إمام، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، عدد 558، 2003.
- سعيد، إدوارد: الثقافة والإمبريالية، نقله إلى العربية وقدّم له: كمال أبو ديب، بيروت: دار الآداب، ط1، 1997.
- سلفرمان، ج. هيو: نصيات بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي (بيروت، الدار البيضاء)، ط1، 2002.
- أبو سويلم، أنور: دراسات في الشعر الجاهلي، بيروت: دار الجيل، عمان: دار عمّار، ط1، 1987.
- أبو سويلم، أنور، المطر في الشعر الجاهلي، دار عمار للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1987، ص120.
- شولز، روبرت، السيمياء والتأويل، ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994.
- الضبعي، المتلمس، ديوان شعر المتلمس الضُّبعي(رواية الأثرم وأبي عبيدة عن الأصمعي، عني بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه: حسن كامل الصيرفي ، مجلة معهد المخطوطات العربية، القاهرة، ط2، 1997.
- عز الدين، حسن البناء الشعرية والثقافة: مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2003.
- العسكري، أبو هلال: كتاب الصناعتين، حققه وضبط نصّه: مفيد قميحة، بيروت: دار الكتب العلمية، ط1، 1981.
- علي، جواد، المفصّل في تاريخ العرب قبل الإسلام، الجزء التاسع، دار العلم للملايين (بيروت)، ومكتبة النهضة (بغداد)، ط2، 1978.
- عليمات، يوسف، النسق الثقافي: قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2009.
- عناني، محمد، المصطلحات الأدبية الحديثة، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، بيروت، لبنان، ط1، 1996.

- عوض، ريتا، بنية القصيدة الجاهلية: الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، دار الآداب، بيروت، 1992.
- عياشي، منذر، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1998.
- الغذامي، عبد الله، الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية Deconstruction، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط1، 1985.
- الغذامي، عبد الله: القبيلة والقبائلية أو هويات ما بعد الحداثة: الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط2، 2009.
- الغذامي، عبدالله، النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي (الدار البيضاء، بيروت). ط1، 2000.
- غزالة، حسن، الأسلوبية والتأويل والتعليم، كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، العدد 60، ديسمبر 1998.
- فضل، صلاح، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985.
- فوغالي، باديس، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2007.
- الفيفي، عبدالله، مفاتيح القصيدة الجاهلية: نحو رؤية نقدية جديدة عبر المكتشفات الحديثة في الآثار والميثولوجيا، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط1، 2001.
- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، قدّم له: حسن تميم، راجعه وأعدّ فهارسه: محمد عبد المنعم العريان، بيروت: دار إحياء العلوم، ط5، 1994.
- القرشي، أبو زيد، جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، حققه وضبطه وزاد في شرحه: علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة - القاهرة، (د. ت).
- القيرواني، ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حققه وفصّله وعلق حواشيه: محمد محي الدين عبد الحميد، بيروت: دار الجيل، ط4، 1972.

- كاظم، نادر، تمثيلات الآخر: صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004.
- كساب، جودت، التكامل والتماثل في معلقة امرئ القيس، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المجلد الحادي عشر، الجزء الرابع والأربعون، يونيه 2002.
- الكومي، محمد شبل، المذاهب النقدية الحديثة: مدخل فلسفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2004.
- لومان، نيكلاس، مدخل إلى نظرية الأنساق، ترجمة: يوسف فهمي حجازي، منشورات الجمل، بغداد، ط1، 2010.
- المرزباني، معجم الشعراء، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1982.
- مسكين، حسن، الخطاب الشعري الجاهلي: رؤية جديدة، المركز الثقافي العربي (الدار البيضاء - بيروت)، ط1، 2005.
- مصلوح، سعد، الأسلوبية: دراسة لغوية إحصائية، دار البحوث العلمية، القاهرة، ط1، 1980.
- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، (د.ت).
- ميكشيللي، إليكس: الهوية، ترجمة: علي وطفة، دمشق: دار الوسيم للخدمات الطباعية، ط1، 1993.
- الوعر، مازن، الاتجاهات اللسانية المعاصرة ودورها في الدراسات الأسلوبية، عالم الفكر: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عدد خاص عنوانه: «آفاق الأسلوبية المعاصرة»، المجلد الثاني والعشرون، العدد الثالث والرابع، يناير/ مارس/ إبريل/ يونيو، 1994.
- ياكوبي، ريناته، دراسات في شعرية القصيدة العربية الجاهلية، ترجمة: موسى ربابعة، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، إربد، الأردن، 2005.
- يوسف، أحمد، الدلالات المفتوحة: مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة، منشورات الاختلاف والدار العربيّة للعلوم، والمركز الثقافي العربي (الجزائر، لبنان، المغرب)، ط1، 2005.

- يوسف، أحمد، السيميائيات الواصفة: المنطق السيميائي وجبر العلامات، منشورات الاختلاف: الدار العربيّة للعلوم والمركز الثقافي العربي (لبنان – المغرب)، ط1، 2005.
- يوسف، أحمد، القراءة النسقية: سلطة البنية ووهم المحايثة، منشورات الاختلاف، الدار العربيّة للعلوم – ناشرون، الجزائر، ط1، 2007.
- اليوسف، يوسف، بحوث في المعلقات، منشورات وزارة الثّقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1978.
- اليوسف، يوسف: مقالات في الشعر الجاهلي، بيروت: دار الحقائق، ط4، 1985.

ثانياً: المراجع الأجنبية

- Ahmad, Aijaz, Literary Theory and «Third World Literature»: Some Contexts, Literary Criticism: Literary and Cultural Studies, edited by: Robert Con Davis and Roland Schleifer, Longman, New York, 1988.
- Ashcroft, bill, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin; post- Colonial Reconstructions: Literature meaning, value, literature in the modern world: Critical Essays and Documents, Edited by: Dennis Walder, Oxford, university Press, New York, 2004.
- Belsey, Cathrine, Literature, history, Politics, in: Modern Criticism and Theory: Areader, Edited by: David Lodge, Longman – London and New York, 1997.
- BhaBha, Homi; of Mimicry and man: The Ambivalence of Colonial Discourse, Modern literary theory: Areader, Edited by: Philip rice and patricia Waugh, ARNOLD, A member of the Hodder Headline group, third Eidtion, 1996.
- BhaBha, homi; Representations and the Colonial text: a critical explanation of some forms of mimeticism in the theory of the reading, ed. Frank glover smith, Harvester, Brighton, 1984.
- Bradford, Richard, Stylistics, Routledge, London and Newyork, 1997.
- Channdler, Daniel, Semiotics: The Basics, Routledge, 2002.
- Con Davis, Robert; and Schleifer, Ronald, Criticism and Culture: The Role of Critique in modern Literary Theory, Longman, UK, 1996.
- Con Davis ,Robert, Schleifer, Ronald, Deconstruction and post structuralism, Literary Criticism (Literary and Cultural Studies), 4th Edition, Longman, New York, 1998.
- Con Davis, Robert and Schleifer, Ronald, Literary Criticism: Literary and Cultural Studies, (Longman, Inc, 4th edition), 1998.
- Easthope, Antony, Literary into Cultural Studies, Routledge, London and New York, 1994.
- Freeman, Donald, Linguistics and Literary Style, Holt, Rinehart and Winston, INC, 1970.
- Hartley, John, Communication, Cultural and Media Studies: The Key Concepts, Routledge (London and NewYork), Third Edition, 2005.

- Hebdige, Dick, From Culture to Hegemony, Literary Criticism: Literary and cultural studies, edited by: Robert Con Davis and Ronald Schleifer, Longman – New York, 4th Edition, 1998.
- Jameson, Fredric, The Idologies of Theory (Essays 1971-1986), volume 1: situtiation of Theory, University of Minnesota, 1989.
- Loomba, Ania; colonialism/ post colonialism- The new critical Idiom, Routledge, London and New York, 1998.
- Ryan, Michael, Literary Theory: A practical Introduction, Blackwell Publishing, 1999, p. 124.
- Said, Edward, the Politics of Knowledge, Literary Criticism: Literary and Cultural Studies, edited by: Robert Con Davis and Roband Schleifer, Longman, New York, 1988.
- Sholes, Robert, Textual Power: Literary Theory and the teaching of English, Yale University Press, New Haven, and London, 1985.

المحتويات

الفصل الأول
سيميائية النسق الثقافي: قراءة في معلقة امرئ القيس

الفصل الثاني
تمثيلات السلطة: قراءة تفكيكية في معلقة عمرو بن كلثوم

الفصل الثالث
جدلية المقدّس والمدنّس: قراءة طباقية في معلقة عنترة

الفصل الرابع
مركزية الفقد وثقافة التعاويذ: دراسة أسلوبية
في قصيدة مالك بن حريم الهمداني

النقد النسقي

تمثيلات النسق في الشعر الجاهلي

CATEGORICAL CRITICISM

CATEGORY REPRESENTATIONS IN THE PRE-ISLAMIC POETRY

يعدّ النقد النسقيّ، بتعدّديّة مفاهيمه واصطلاحاته (النقد المعرفيّ، والنقد الحضاريّ، والنقد الثقافيّ)، اتّجاهًا نقديًا فاعلًا في اكتناه النصوص تعميمًا، والنصّ الشعريّ الجاهليّ تخصيصًا؛ بغية الكشف عن حركيّة الأنساق وتجلّياتها الموضوعيّة في بنية القصيدة الجاهليّة.

ولهذا يمكن القول: إنّ القراءة النسقيّة، بفعل تقاطعاتها مع الاتجاهات النظريّة المتعدّدة، تمثّل مقتربًا تحليليًا ناجعًا في سبيل اختبار الصيغ والتمثيلات الجماليّة والشيفرات الثقافيّة في البنى النصّيّة.

وفي إطار هذا المفهوم، يؤكّد الناقد روبرت شولز أنّ عمليّة قراءة النصّ الأدبيّ تتضمّن نمطين من الشيفرات: توليديّ، وثقافيّ؛ إذ تسمح الشيفرات الثقافيّة بتحليل المادّة اللفظيّة لكي نبني عالمًا خياليًا تكون أنفسنا، فيه، مشرقة؛ ولكي نموقع الشخصيّات ونفهم أحداثها وتراتبيّتها الاجتماعيّة؛ وهذا لا يكون إلّا بفعل اللغة ذاتها الّتي تكون، بدورها، مركزًا للشيفرات الثقافيّة.

من مقدّمة الكتاب

2015

ISBN 978-9957-39-062-4

9 789957 390624

الآن ناشرون وموزعون

الأردن، عمّان، وسط البلد، بناية 12، وبناية 34

ص.ب 7855 هاتف 00962 6 4638688

فاكس 00962 6 4657445 منشورات 2015

00962 7 95297109